Seinem lieben Freunde Dr. Fr. Dörnhöffer in alter Treue d. Vf.



# MINIATURHANDSCHRIFTEN

AUS DER

# BIBLIOTHEK DES HERZOGS ANDREA MATTEO III. ACQUAVIVA.

VON

**HERMANN JULIUS HERMANN.**

(AUS DEM XIX. BANDE DES »JAHRBUCHES DER KUNSTHISTORISCHEN SAMMLUNGEN DES ALLERHÖCHSTEN KAISERHAUSES«.)

WIEN, 1898.



ie geistige Umwälzung, welche die Wiederbelebung des classischen Alterthums in Italien hervorgerufen hat, hatte auch für die Kunst die Welt der antiken Sage wiedergewonnen. Auf Möbeln, Brauttruhen, Tafelbildern, Kupferstichen, kurz überall, können wir die stets wachsende Beliebtheit von Darstellungen aus dem griechischen Mythos bemerken. Daneben macht sich aber auch ein Wandel in der Auffassung der Allegorie geltend. Die scholastisch-mittelalterliche Kunst bevorzugte die christliche Allegorie, wie ja auch die Scholastik die Philosophie in den Dienst der Religion stellte. Infolge der gewonnenen gründlicheren Kenntniss der antiken Philosophie gewinnt aber bald die philosophische Allegorie in der darstellenden Kunst an Bedeutung. Freilich werden wir hier fast durchgehends Vorschriften von Gelehrten für den Künstler annehmen müssen; aber den Künstlern blieb es vorbehalten, den ihnen von Gelehrten gebotenen Stoff in die Form eines Gemäldes zu bringen. In diese Reihe von Kunstschöpfungen, die, auf einem gelehrten Programm fussend, philosophische Allegorien und Scenen aus der antiken Sage zur Darstellung bringen, gehören auch — wenigstens zum Theil — die Miniaturen in den Classikerhandschriften des Herzogs Andrea Matteo Acquaviva. Sie gewinnen für uns ein um so grösseres Interesse, da wir, wie mehrfach aus der Wahl der Stoffe für die Darstellungen hervorzugehen scheint, als den Verfasser des Programms den Herzog selbst annehmen müssen. Es mag daher nicht ungeeignet sein, über das Leben und die wissenschaftlichen Leistungen Andrea Matteos einige Bemerkungen vorauszuschicken, zumal wir dadurch deutlicher erkennen, welch' weitgehenden Einfluss er auf die Anfertigung der Miniaturen genommen hat.

## Andrea Matteo III. Acquaviva.[1]

Kein Spross der in jener Zeit berühmten Familien vereinigte Kriegsruhm und wissenschaftliche Bildung in grossartigerer Weise als Andrea Matteo Acquaviva. In dieser etwas überschwänglichen Weise beginnt Paul Giovio sein dem Herzog gewidmetes Elogium, in welchem er ihn einen »heros antiquae virtutis« nennt. Die Lobhymnen, mit denen die Zeitgenossen die geistige Bedeutung Andrea Matteos priesen, beweisen, wie hoch seine philosophische Bildung geschätzt wurde, und ein Blick auf sein bewegtes Leben erregt auch in uns Bewunderung, dass er neben seinen kriegerischen Unternehmungen noch Zeit und Musse fand, sich einer wissenschaftlichen Thätigkeit hinzugeben.

[1] Pauli Jovii Vitae illustrium virorum (Basil. 1578) I, 237; desselben: Elogia virorum literis illustrium (ibid. 1577), p. 137. — Mazzuchelli, Gli scrittori d'Italia l. 1, 118. — J. W. Imhof, Corpus historiae genealogicae Italiae et Hispaniae (Norimbergae 1702, p. 95 ff.). — Litta, Famiglie celebri d'Italia, Fasc. 58. — Vor allem V. Bindi, Gli Acquavivi letterati, Napoli 1881, und desselben Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi, Napoli 1889.

Andrea Matteo III. stammt aus der Familie der Acquaviva, welcher Heinrich VI. im Jahre 1195 Besitzungen in der Gegend von Atri in den Abruzzen anwies. Die Familie kam bald zu Ansehen und Macht, so dass Antonius Acquaviva 1393 den Herzogstitel annehmen konnte. Grössere politische Bedeutung gewann Giulio Antonio, der Vater Andrea Matteos. Ein treuer Freund und Rathgeber König Ferrantes von Neapel, wurde er in Anerkennung seiner Verdienste durch ein Diplom vom 16. September 1477 in die königliche Familie der Aragonesen aufgenommen und ihm und seinen Nachkommen neben dem Prädicat »di Aragona« das Recht ertheilt, das Wappen des königlichen Hauses mit dem der Acquaviva vereint im Schilde zu führen.[1] Den höchsten Ruhm erwarb sich Giulio Antonio durch seinen Heldenmuth im Kriege gegen die Türken. Diese waren in Calabrien gelandet und hatten die Terra di Otranto in ihre Gewalt gebracht. Giulio Antonio führte den Befehl über einen grossen Theil des Heeres des Herzogs Alfonso von Calabrien, den König Ferrante gegen die Ungläubigen gesandt hatte. Am 7. Februar 1481 unternahm Giulio Antonio von Sternataja aus einen Ueberfall auf die Türken, um ihnen die reiche Beute zu entreissen. Es kam zu einem blutigen Handgemenge, in welchem der heldenmüthig kämpfende Giulio Antonio verwundet, gefangen und enthauptet wurde. Sein Tod rief allgemein Trauer hervor. Dichter feierten das ruhmvolle Ende des heroischen Feldherrn in schwungvollen Versen. Ein prunkvolles Grabmal im Monistero di S. Maria dell' Isola bei Conversano[2] sichert dem Helden eine bleibende Erinnerung.

Giulio Antonio hatte am 11. April 1456 Caterina Orsino, eine Tochter des Fürsten Giovanni Antonio Orsino von Tarent, geheiratet. Als Spross dieser Ehe wurde 1458[3] Andrea Matteo geboren, welchem erst nach dem frühen Ableben seines älteren Bruders Giovanni Antonio der Titel eines Principe d'Atri, Principe di Teramo zufiel. Im väterlichen Hause genoss der junge Andrea Matteo und dessen jüngerer Bruder Belisario (geboren um 1464) eine vortreffliche Erziehung unter der Leitung tüchtiger Lehrer. Schon von Jugend an wies ihn der Vater auf das Studium der Philosophie und spornte seine Söhne zu wissenschaftlicher Beschäftigung an, so dass Andrea Matteo durch die gründliche und vielseitige Unterweisung eine gediegene Bildung erlangte.

Als Jüngling stand Andrea Matteo an der Seite seines kriegsgewandten Vaters in den Kämpfen in Toscana zu Felde und erwies sich als so tüchtig, dass König Ferrante ihm den Titel eines »Duca d'Atri, Principe di Teramo, Marchese di Bitonto, Conte di Conservano e S. Flaviano« mit den Prädicaten »regulus, alumnus« und »di Aragona« verlieh. Durch seine Vermählung mit Isabella Piccolomini (1480)[4] wurden die Bande mit dem aragonesischen Königshause noch enger geknüpft.

Im folgenden Jahre nahm er am Kriege gegen die Türken theil, deren siegreiches Vordringen auf der Halbinsel Schrecken verbreitete. Bei Otranto verlor er seinen Vater, dessen Andenken er durch das prunkvolle Mausoleum im Monistero di S. Maria dell' Isola ehrte. Nach Beendigung des Seekrieges gegen Venedig in den Gewässern von Otranto und Bari ernannte ihn König Ferrante als Beweis seiner Anerkennung zum »Governatore e Preside« des Landes von Otranto und Bari und versprach die Wiederherstellung des zerstörten Teramo. Da aber Ferrante sein Versprechen nicht hielt, trat Andrea Matteo in Fühlung mit den rebellischen Baronen, welche dem zweiten Sohne des Königs, dem Prinzen Ferdinand, die Krone anboten. Der Anschlag wurde entdeckt, viele der Barone hart bestraft, Andrea Matteo zum Gehorsam ermahnt. Der Herzog von Calabrien, eifersüchtig auf den Einfluss Andrea Matteos, suchte den König auf seine Seite zu bringen, ja er ruhte nicht, bis er Ferrante dazu bewogen hatte, die dem Herzog von Atri gehörige Veste Bitonto mit königlichen Waffen zu belagern. Darüber erbittert, trat Andrea Matteo auf die Seite Karls VIII. von Frankreich, als dieser nach dem Tode

[1] Die diesbezüglichen Urkunden publicirte V. Bindi in seinen Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi.

[2] Abgebildet bei Litta, a. a. O. Die Anlage entspricht der der neapolitanischen Königsgräber: Ueber den vier Cardinaltugenden ruhen die Statuen des Giulio Antonio und seiner Frau auf dem Sarkophag, darüber in einer Nische die Madonna zwischen der Caritas und Fides. Unter dem Sarkophag die Inschrift: —MVTIVS BARBA DE SANTO PETRO GALATINENSI ME STRVXIT.

[3] Bindi hat älteren Autoren gegenüber 1458 als Geburtsjahr festgestellt.

[4] Tochter des Herzogs Antonio von Amalfi und der Maria, einer Tochter König Ferdinands.

Ferrantes (23. Jänner 1494) die Ansprüche der Anjou auf die Krone von Neapel geltend machte. Karl stattete dem Herzog Bitonto zurück und verlieh ihm die Würde eines »Gran Siniscalco del regno«.

Als bald darauf die Aragonesen wieder im Triumph nach Neapel zurückkehrten, wurde Andrea Matteo seiner Güter für verlustig erklärt, von denen einige seinem dem Königshause treuen Bruder Belisario zugesprochen wurden. Der milde Federigo, der nach der kurzen Regierung Ferdinands II. den Thron bestieg, stattete aber dem Herzog alle seine Besitzungen zurück und entschädigte Belisario durch die Verleihung des Herzogthums Nardò. Das gute Einvernehmen mit den Aragonesen war nur von kurzer Dauer. Als nach dem Tode Karls VIII. dessen Nachfolger Ludwig XII. mit Ferdinand dem Katholischen am 11. November 1500 zu Granada die Theilung Neapels vereinbarte, trat Andrea Matteo auf die Seite Frankreichs, dem ja in dem Vertrage die Abruzzen in Aussicht gestellt worden waren. Nach kurzem Widerstande musste Federigo in die freiwillige Verbannung ziehen, wohin ihm sein getreuer Jacopo Sannazaro folgte. Bald darauf starb der König zu Tours (9. October 1501).

Die zwiespältige Gesinnung der neapolitanischen Barone, die theils auf der Seite der Spanier, theils auf der der Franzosen standen, hatte bald blutige Kämpfe zur Folge; Belisario, den persönliche Freundschaft mit dem spanischen Feldherrn Consalvo di Cordova verband, hielt zur Partei Ferdinands des Katholischen. So kämpften in den Gefechten bei Andria, Barletta und Cerignola die beiden Brüder gegen einander. Die Franzosen erlitten Niederlage auf Niederlage. Bei Rutigliano kam es zur Schlacht; Andrea Matteo führte mit seinem Oheim Gianantonio den Befehl über die Truppen. Der Herzog stürzte sich ins Kampfgewühl und focht mit heroischem Muth. Zweimal verwundet, wurde er endlich gefangen genommen und nach Navarra ins Gefängniss gebracht (1503).

Consalvo di Cordova ernannte nun Andrea da Capua zum Statthalter der Abruzzen, der mit bewaffneter Macht das Land in Besitz nahm. Nur mit Mühe entfloh die Herzogin Isabella mit ihren Söhnen und einem kleinen Gefolge durch einen unterirdischen Gang aus dem Palaste zu Atri nach der Veste Cellino. Auch hier bedrängt, nahm sie ihre Zuflucht in Ripatranzone, wo ihr Julius II. ein Landgut zur Verfügung stellte. Sehnsuchtsvoll erhoffte sie hier die Befreiung ihres Gatten. Doch sie erlebte sie nicht mehr; zu bald ereilte sie der Tod, der sie von ihrem kummervollen Dasein erlöste.

Andrea Matteo erlangte bald darauf wieder die Freiheit. Nach dem Frieden von Blois (1505), der den Feindseligkeiten zwischen Spanien und Frankreich ein Ende setzte, verlieh Ferdinand der Katholische dem Herzog wieder Titel und Würden. Atri, welches der Herrschaft Acquavivas Widerstand leistete, musste sich unterwerfen, als dieser mit seinen Rittern heranzog. Sein erstes war die Erfüllung seines Gelübdes, die von Isabella begonnene Kapelle der Jungfrau Maria und der heiligen Anna im Dome durch den Mailänder Architekten Paolo de Garviis der Vollendung zuzuführen (1506).[1] Die Gebeine seiner Isabella liess er aus Ripatranzone nach Atri bringen, um sie in einem Grabmal beizusetzen.

Nicht lange darauf vermählte er sich zum zweitenmal mit Caterina della Ratta, der Tochter des Grafen Giovanni von Caserta, der Witwe des Cesare di Aragona (eines Sohnes König Ferdinands), wodurch der Herzog in den Besitz ausgedehnter Güter, unter anderen der Herrschaften Eboli und Caserta gelangte. Aber schon nach zwei Jahren (1511) starb Caterina, welcher er ein Denkmal in San Francesco in Neapel[2] weihte.

Noch einmal musste der Herzog das Schwert ergreifen, um Teramo, welches ihm Kaiser Karl V. schenkte, zum Gehorsam zu zwingen. Den Abend seines Lebens widmete der greise Andrea Matteo ausschliesslich der Wissenschaft. In Neapel vor der Porta Donnorso hatte er sich durch Fra Giovanni Francesco di Palma detto Mormando einen Palast erbauen lassen.[3] Hier, in Caserta oder Conversano weilte er gewöhnlich. Am 19. Jänner 1529 beschloss der allgemein hochgeschätzte Herzog zu Conversano sein thatenreiches Leben.

---

[1] Vgl. H. W. Schulz, Denkmäler der Kunst in Unteritalien, II. Band, und V. Bindi, Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi.

[2] Abgebildet bei Litta, a. a. O.

[3] Vgl. G. Filangieri, principe di Satriano: Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane, Napoli 1883—1891, III. Bd., p. 184; IV. Bd., p. 214.

Seine Umsicht und sein Muth als Feldherr hatten ihm Anerkennung und Hochschätzung von Seiten seiner Souveräne eingetragen, die ihm Titel und Würden, Güter und Orden [1] als Beweis ihres Vertrauens verliehen. Die Zeitgenossen verehrten aber in ihm auch den allseitig gebildeten Mann, den Philosophen und unermüdlichen Forscher. Paul Giovio hebt hervor, Andrea Matteo hätte einen »optimis literis« gebildeten Geist besessen; und Pontanus rühmt sich: »vidisse tandem principem virum et in mediis philosophantem belli ardoribus et philosophum inter libros«.[2]

Seine gediegene Bildung wie die volle Beherrschung des Griechischen eröffneten ihm das Verständniss der antiken Philosophie. Von Jugend an interessirte er sich für Philosophie und Geschichte und selbst während seiner Haft beschäftigten ihn philosophische Probleme. Seinen Ansichten nach war er Aristoteliker, wie die meisten neapolitanischen Humanisten, welche im Gegensatz zu Florenz auf der Seite des Stagiriten standen.

Um die philosophische Stellung des Herzogs verständlich zu machen, sei im Folgenden die Stellung des Plato und Aristoteles im Geistesleben des Humanismus kurz skizzirt.

---

Plato und Aristoteles, die leuchtendsten Sterne der griechischen Philosophie, vereinigen in sich das gesammte Wissen der antiken Welt. Ihre Werthschätzung erklärt auch ihren gewaltigen Einfluss auf das Denken des späteren Alterthums und des Mittelalters. Der Gegensatz ihrer Lehre bedingt aber auch die gänzlich verschiedene Beurtheilung, die sie in den einzelnen Epochen gefunden haben. Goethe entwirft in seiner Farbenlehre[3] eine vortreffliche Charakteristik der beiden Philosophen, die ich im Folgenden anführe. Er schreibt: »Plato verhält sich zu der Welt wie ein seliger Geist, dem es beliebt, einige Zeit auf ihr zu herbergen. Es ist ihm nicht sowohl darum zu thun, sie kennen zu lernen, weil er sie schon voraussetzt, als ihr dasjenige, was er mitbringt, und was ihr so noththut, freundlich mitzutheilen. Er dringt in die Tiefen, mehr um sie mit seinem Wesen auszufüllen, als um sie zu erforschen. Er bewegt sich nach der Höhe, mit Sehnsucht, seines Ursprungs wieder theilhaft zu werden. Alles, was er äussert, bezieht sich auf ein ewig Ganzes, Gutes, Wahres, Schönes, dessen Forderung er in jedem Busen aufzuregen strebt. Was er sich im einzelnen von irdischem Wissen zueignet, schmilzt, ja man kann sagen, verdampft in seiner Methode, in seinem Vortrag.

Aristoteles hingegen steht zu der Welt wie ein Mann, ein baumeisterlicher. Er ist nun einmal hier und soll hier wirken und schaffen. Er erkundigt sich nach dem Boden, aber nicht weiter, als bis er Grund findet. Von da bis zum Mittelpunkt der Erde ist ihm das Uebrige gleichgiltig. Er umzieht einen ungeheuren Grundkreis für sein Gebäude, schafft Materialien von allen Seiten her, ordnet sie, schichtet sie auf und steigt so in regelmässiger Form pyramidenartig in die Höhe, wenn Plato einem Obelisken, ja einer spitzen Flamme gleich den Himmel sucht.«

Plato ist Poet, er kleidet seine Lehre in die Form des Mythos, — Aristoteles der strenge Logiker, der sein Problem erschöpfend und folgerichtig zu lösen sucht. Je nach der Denkungsweise wurde bald Plato, bald Aristoteles das Vorbild der philosophischen Systeme des Mittelalters. »Ja wie die Völker, so theilen sich auch Jahrhunderte in die Verehrung des Plato und Aristoteles, bald friedlich, bald in heftigem Widerstreit, und es ist als ein grosser Vorzug des unsrigen anzusehen, dass die Hochschätzung beider sich im Gleichgewichte hält, wie schon Raphael in der sogenannten Schule von Athen beide Männer gedacht und gegen einander übergestellt hat,« erklärt Goethe.

Die Geschichte der Philosophie des Mittelalters zeigt einen fortwährenden Wechsel in der Werthschätzung der beiden griechischen Weisen.[4] Der Neuplatonismus des frühen Mittelalters musste der

---

[1] So verlieh ihm Ludwig XII. den Orden des heil. Michael.

[2] In dem Tractat »de magnanimitate«, welcher dem Herzog gewidmet ist. Gedruckt in den »Opera: Venetiis MDXVIII in aedibus Aldi et Andreae soceri«.

[3] In dem »Ueberliefertes« überschriebenen Abschnitte.

[4] Ausführlich handeln über dieses Verhältniss des Mittelalters zu Plato und Aristoteles unter anderen: Fritz Schultze, Geschichte der Philosophie der Renaissance I, Jena 1874; J. v. Döllinger, Einfluss der griechischen Literatur und Cultur

auf Aristoteles begründeten Scholastik weichen, welche selbst wieder durch Baco's und Duns Scotus' Angriffe auf Thomas von Aquin in den Hintergrund trat.

Das Zeitalter der Renaissance bedeutet eine neue Epoche in der Geschichte der Philosophie. Das Mittelalter musste sich mit den Commentaren des Boethius zu den logischen Schriften des Stagiriten behelfen, wozu im XII. Jahrhundert noch einige Werke des Aristoteles, entstellt durch arabische Commentatoren, bekannt wurden. Das Verhältniss zu den griechischen Philosophen hat daher eine gewaltige Aenderung erfahren, als durch die Erwerbung grosser Bücherschätze in Byzanz die Texte der classischen Autoren in der griechischen Urform bekannt wurden.[1] Zwar waren die Kenntnisse im Griechischen noch zu Petrarcas und Boccaccios Zeiten äusserst dürftige, so dass man einen griechischen Autor im Urtext kaum verstand; aber bald bot sich für die wissbegierigen Humanisten durch das Auftreten griechischer Lehrer in Italien die günstige Gelegenheit, die griechische Sprache gründlich zu erlernen. Von der grössten Bedeutung war namentlich Manuel Chrysoloras, durch dessen Lehrthätigkeit sich in Florenz eine ausgedehnte Uebersetzungsliteratur herausbildete. Eine weitere Folge des neuerwachten geistigen Lebens in der Arnostadt war die durch Georgios Gemistos Plethon veranlasste Gründung der platonischen Akademie durch Cosimo Medici, in welcher ein eingehendes Studium Platons gepflogen wurde. Florenz wurde der Brennpunkt der Begeisterung für den Areopagiten. Plethons heftige Angriffe auf Aristoteles hatten naturgemäss einen energischen Widerstand der italienischen Aristoteliker hervorgerufen, unter denen besonders Georgios Trapezuntios in seiner Schrift: »Comparatio Aristotelis et Platonis« in leidenschaftlicher Weise für den Stagiriten eintrat.

Wie aber Florenz, die Republik, eine Pflegestätte des Platonismus war, unter den italienischen Monarchien hatte Neapel am entschiedensten für Aristoteles Partei genommen.

In Unteritalien war die Kenntniss der griechischen Sprache nie völlig abhanden gekommen. Schon im XIII. Jahrhundert übersetzte Bartolommeo da Messina für Manfred die Ethik des Aristoteles aus dem Griechischen.[2] Barlaam, Petrarcas Lehrer im Griechischen, und Leontius Pilatus, der Lehrer des Boccaccio, waren Calabresen. Unter solchen Verhältnissen mussten die humanistischen Bestrebungen hier einen günstigen Boden finden.

König Robert von Neapel (1309—1343) hatte sich als Gönner der Wissenschaften den Beinamen eines ersten Augustus erworben und Petrarca pries ihn als den einzigen Edelstein des Jahrhunderts. Nach seinem Tode sank Neapel infolge der inneren Fehden immer tiefer; aber um so glanzvoller entfaltete sich das geistige Leben unter der Herrschaft der Aragonesen. In Alfonso il Magnamino (1435—1458) verkörpert sich das Ideal eines fürstlichen Mäcens, der — ein trefflicher Feldherr — auch wissenschaftliche Bestrebungen in hochherziger Weise zu fördern wusste. Schon in seiner spanischen Heimat hegte er Interesse für die alte Philosophie, besonders Aristoteles. Er bewarb sich noch von Aragonien aus um Leonardo Brunis Uebersetzung aristotelischer Schriften und Bessarion widmete dem Könige seine Uebersetzung der aristotelischen Metaphysik. Sein Sohn Ferrante (1458—1494) folgte dem Beispiele des Vaters. Wie dieser versammelte auch Ferrante Gelehrte um seinen Thron und begünstigte vornehmlich die Aristoteliker. Panormita und Laurentius Valla waren der Stolz des neapolitanischen Hofes. Aber auch Georgios Trapezuntios, Theodorus Gaza, Alessandro di Alessandro und viele Andere erfreuten sich der Gunst des aragonesischen Königshauses. Die Vereinigungsstätte der Gelehrten Neapels war die Akademie des vielgefeierten Pontanus, welche die Traditionen der Academia Alfonsina fortsetzte. Wiederholt kamen die befreundeten Gelehrten im Hause des berühmten Dichters Sannazaro an der Mergellina unweit des sagenumwobenen Grabes Virgils zusammen, um gelehrte

auf die abendländische Welt im Mittelalter in »Akademische Vorträge« I, 163 ff.; endlich die zusammenfassenden Werke von Ueberweg, Grundriss der Geschichte der Philosophie, Berlin 1886; J. E. Erdmann, Grundriss der Geschichte der Philosophie, Berlin 1896, IV. Aufl.; Th. Ziegler, Geschichte der christlichen Ethik.

[1] Näheres über das neue Verhältniss zu den classischen Autoren bei Burckhardt, Cultur der Renaissance; G. Voigt, Die Wiederbelebung des classischen Alterthums; H. Hettner, Italienische Studien; H. Janitschek, Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst, Stuttgart 1879, und besonders Ueberweg, a. a. O., III.

[2] Es haben sich in Unteritalien auch zahlreiche griechische Handschriften erhalten. So hören wir, dass Bessarion grosse Schätze an griechischen Manuscripten aus dem Nicolauskloster zu Casuli bei Otranto erwarb.

Discussionen zu pflegen. In eifrigster Weise betheiligte sich an diesen Discussionen auch Andrea Matteo, der mit Pontanus, dem geistigen Haupte der Vereinigung, eng befreundet war. Der Herzog, welcher in den Versammlungen meist den Vorsitz führte, war ja selbst als gründlicher Kenner der antiken Philosophie von seinen Freunden hochgeschätzt. Für seinen wissenschaftlichen Eifer ist es bezeichnend, dass er in seinem Palaste in Neapel eine eigene Druckerei unter Leitung des Antonio Frezza da Corinaldo errichtete, in welcher nebst seinen eigenen Werken Pontanos Tractate »De fortuna«, »De immunitate« und »De astrologia« und Sannazaros hochberühmte Dichtung »De partu virginis« gedruckt wurden.

Betrachten wir kurz die literarischen Leistungen des Herzogs. Paul Giovio nennt in erster Linie seine »Encyclopaedia«. Leider scheint dieses einst geschätzte Werk[1] nicht erhalten zu sein, welches gewiss vielfach Aufschlüsse über das umfangreiche Wissen des Autors geben könnte. Allein schon die Thatsache, dass er ein solches Werk verfasst hat, beweist, wie vielseitig seine Interessen waren.

Im Jahre 1519 erschien in seiner Druckerei ein von ihm verfasstes Gebetbuch unter dem Titel: »Inter dira et orrida martis arma un officium pro cunctis diebus dominicis et alia pro quacumque feria hebdomadae et B. V. Mariae ad usum sui accomodata (sic!). Impressum Neapoli per Ant. de Frizis Corinaldensem. Anno domini MDXIX die VIII mensis novembris«,[2] bereichert durch eine Indulgenz Leo X., der mit dem Herzog in freundschaftlichen Beziehungen stand. Den Schluss bildet ein Gebet für seine Eltern.

Ferner soll der Herzog, wie Mazzuchelli berichtet, eine Schrift »De equestri ordine« verfasst haben, die aber nicht erhalten zu sein scheint.

Weitaus den grössten Ruhm erwarb er sich durch seinen Commentar zu Plutarchs Schrift »Περὶ ἠθικῆς ἀρετῆς« (de morali virtute), einem Bruchstück der »Moralia«. Zum erstenmal erschien dieser Commentar 1526 unter dem Titel: »Plutarchi de virtute morali libellus, grecae (sic!) cum latina versione et commentariis Andreae Mathei Aquivivi, Hadrianorum ducis. Neapoli ex officina Antonii de Fritiis Corinaldini civisque Neapolitani, summo ingenio arteficis. Anno MCXXVI iunio mense. Ac fideliter omnia ex archetypis Hadrianorum ducis ipsius manu scriptis.« P. Summontius schrieb dazu eine an Antonio Donato Acquaviva[3] gerichtete Vorrede, während der Herzog seinem Commentar noch eine praefatio »ad praestantissimos Melfiensium principes Troianum patrem et Ioannem filium Caracciolo« vorausschickt. Vor dem Commentar ist der griechische Text und dessen lateinische Uebersetzung abgedruckt.

Eine zweite Ausgabe erfolgte 1609: »Helenopoli[4] apud Iohannem Theobaldum Schönwetterum« mit einer Vorrede des Julius Bellus Justinopolitanus (d. h. von Capo d'Istria) an den Cardinal Octavius Acquaviva, Erzbischof von Neapel.[5]

Betrachten wir den Commentar etwas näher. Das erste Buch behandelt Fragen aus der Metaphysik, Logik und Musik. Es beginnt mit Untersuchungen über den Stoff (de materia prima et universali), die Ideen und die Form (de ideis et formis), über die »essentia et substantia«; daran schliessen sich Betrachtungen »de parte animae, quae virtutes admittit«. Bei der Behandlung dieser metaphysischen Probleme zeigt Andrea Matteo seine Fähigkeit, abstracte Begriffsbestimmungen mit grösster Präcision zu behandeln. Zunächst gibt er die Ansichten des Plutarch, kritisirt dann die Behauptungen anderer Philosophen, vornehmlich die des Plato und des Aristoteles, dessen streng logischen Ausführungen er sich anschliesst. Mit derselben Sachkenntniss bespricht er die ins Gebiet der Logik gehörigen Fragen »relatio, definitio, genus, species, differentia, proprium, accidens« und »qualitas«, um das erste Buch mit äusserst eingehenden, von seinen Zeitgenossen vielgepriesenen Betrachtungen über

[1] Bindi vermuthet, dass das Werk nicht gedruckt wurde.

[2] Das einzige Exemplar in der Biblioteca Casanatense in Rom, wo sich auch Exemplare der anderen Schriften des Acquaviva finden.

[3] Antonio Donato war der zweitälteste Sohn des Herzogs, dessen Sohn Giovanni Baptista 1496 zu Cellino starb.

[4] Frankfurt a. M.

[5] Ich benützte für das Folgende die Exemplare der Münchener Hof- und Staatsbibliothek.

die Musik der Alten zu schliessen. In diesen Schlusscapiteln zeigt der Autor ausserordentlich gründliche Kenntnisse in der Akustik und eine erstaunliche Vertrautheit mit den harmonischen Regeln.

Das zweite Buch könnte Naturphilosophie benannt werden. Andrea Matteo entwickelt hierin die wichtigsten Fragen der Kosmologie. Das Weltgebäude mit den vier Elementen der irdischen Welt und den Planetensphären des Himmelsraumes bildet Anlass zu eingehenden Erörterungen, an welche sich gründliche Ausführungen über die Seele »de aeternitate animae«, die fünf Sinne, endlich »de parte, qua distamus a belluis« und »de animae immortalitate« anschliessen. Auch hier folgt er den Ansichten des Aristoteles.

Mit dem dritten Buche kommt der Autor auf die Ethik zu sprechen. In diesem Abschnitte lässt sich die im Uebrigen so planmässige Anlage vermissen. Der Herzog beginnt mit einem Capitel »de sapientia et prudentia«; dann folgen Betrachtungen »de fortuna«, »providentia«, »fato«, »voluntate et casu«. In seinen Ausführungen »de mediis« folgt er dem Aristoteles und Plutarch, wenn er die Tugend eine Mitte zwischen zwei Extremen nennt. Er führt dies weiter in Betrachtungen »de fortitudine«, »de liberalitate«, »avaritia et prodigentia«, »de justitia« und schliesst mit einer Darlegung seiner Ansichten über die Entstellung der Gesetze, deren Verbesserung, den Selbstmord und den Unterschied zwischen der »temperantia« und der »continentia«.

Das vierte und letzte Buch ist der Besprechung psychologischer Probleme, speciell der Affecte gewidmet. Andrea Matteo unterscheidet mit Aristoteles drei »actiones rationis«. Er meint, »rationem ab affectu differre«, wendet sich energisch gegen die Oberflächlichkeit der Sophisten und leugnet die Gleichartigkeit der Vergehen. Nach Ausführungen über den Zorn und die Frage: »quid vivere« spricht er über die Affecte, deren Unterdrückung und Mässigung und schliesst seinen Commentar mit einer Darlegung der Bedeutung der Erziehung für den Menschen.

In diesem Commentar erweist sich Andrea Matteo als ein Mann von vielseitiger, gründlicher Bildung, der mit einem vollkommenen Verständniss des Griechischen eine gediegene Kenntniss der antiken Philosophie und Literatur, Mythologie und Geschichte, Musik und Astronomie verband. Geschickt ist auch die Auswahl der Beispiele aus der Geschichte zur Erläuterung seiner Ansichten. Da wird uns als Beispiel für ein über die menschliche Kraft hinausgehendes Streben Tityus vorgeführt; zur Erläuterung der Justitia werden römische Kaiser als Beispiele herangezogen. Alexanders des Grossen Reue über den Tod des Clitus dient dem Autor als Beispiel für die Reue, welche man über im Affect vollbrachte Handlungen empfindet. Daneben wählt Andrea Matteo Stellen aus Homer und andere Beispiele aus dem Mythos und der Geschichte der Alten, um seine Behauptungen zu illustriren. Dem Zeitgeist entsprechend fehlt es auch nicht an Anspielungen auf zeitgenössische Vorgänge, wie auf die allgemein gepriesene Gerechtigkeitsliebe des Königs Ferrante von Neapel.

Unter den Philosophen des Alterthums stellt er Plato und Aristoteles obenan, ohne zu verhehlen, dass er auf der Seite des Stagiriten stehe. Dafür sind mehrere Stellen des Commentars bedeutsam. Wenn er schreibt:[1] »Aristoteles, cuius munere nunc omnes philosophantur«, so charakterisirt er damit auch die damals in Neapel herrschende Richtung, für die Pontanus den Ton angab. Im Weiteren versichert der Herzog, Aristoteles hätte in der Frage »de materia« den Knoten gelöst, indem er eine formlose und eine in Form gebrachte Materie unterscheidet. Ebenso hebt Andrea Matteo hervor, dass Aristoteles Platos Ansicht über die Seele »validissimis argumentis«[2] widerlegt hätte. Bezeichnenderweise nennt er im vierten Buch den Aristoteles »princeps philosophorum«[3] und gibt sich deutlich als Aristoteliker zu erkennen, wenn er schreibt: »ne Aristotelem, cui semper adhaesimus, deseramus«.[4] Ja bei Besprechung der »fortitudo« referirt er einfach die Ansichten des Aristoteles (»haec sunt fere Aristotelis placita«).

Nichtsdestoweniger bewahrt er Plato gegenüber stets einen ruhigen, gemässigten Standpunkt, ja er benützt des öfteren gerne dessen poetische Ausdrucksweise. Die Gründlichkeit, womit Andrea Matteo

[1] Nach der ersten Ausgabe: f. IIII recto.
[2] f. LXXIII recto. [3] f. CXXII recto. [4] f. CXXXIII verso.

die philosophischen Probleme in seinem Commentare behandelt, trug ihm allgemein Lob und rückhaltlose Bewunderung von Seiten seiner Zeitgenossen ein, welche dem Herzog als Beweis ihrer Hochschätzung Früchte ihrer Studien widmeten. So dedicirte ihm Jovianus Pontanus seine zwei Bücher »de magnanimitate« und das erste Buch seiner Schrift »de rebus coelestibus«, Alessandro di Alessandro seine »dies geniales«, sein Bruder Belisario die Tractate »de venatione« und »de re militari«. Minturno, Marcello Palonio und Latomio feierten den Herzog als Feldherrn und Gelehrten in ihren Dichtungen und die Academia Pontani ehrte ihn durch die Verleihung des Rechtes, den Vorsitz in den Versammlungen zu führen.

In Anbetracht dieser Ehrenbezeigungen erscheint es erklärlich, wenn Julius Bellus in seiner »Praefatio« zur zweiten Ausgabe des Commentars von Andrea Matteo unter anderem schreibt: »quippe nihil in eo viro humile, nihil vulgare, ampla omnia, eminentia, excelso et suspiciendo loco sita . . . ., ut vere et iure asseverandum esset, superioribus seculis inter philosophos militem aut inter milites philosophum ipso illustriorem vixisse neminem.«

Mit einigen Worten sei hier noch auf die schriftstellerische Thätigkeit[1] des jüngeren Bruders des Herzogs, Belisario, hingewiesen, der infolge seiner geringeren Gewandtheit im Griechischen, wie er selbst erwähnt, oft die Unterstützung seines Bruders ansuchen musste. Wir besitzen von ihm eine »Paraphrasis in Economia Aristotelis« (gedruckt 1519), in welcher er des Heldentodes seines Vaters gedenkt; ferner ein Buch: »De instituendis liberis principum«; weiters zwei seinem Bruder gewidmete Tractate »De re militari et singulari certamine« und »De venatione et aucupio«; endlich eine dem Papste Hadrian VI. gewidmete »Expositio orationis dominicae pater noster et homiliae sive interpretationes quorundam Davidis psalmorum (gedruckt in Neapel 1522). Auch Belisario liebt es, seine Ausführungen durch Beispiele aus der antiken Sage und aus der alten und zeitgenössischen Geschichte zu beleben.

Die rege wissenschaftliche Thätigkeit Andrea Matteos lässt vermuthen, dass der Herzog eine ansehnliche Bibliothek besessen habe, in welcher besonders Handschriften classischer Autoren zahlreich vertreten waren. Glücklicherweise hat sich eine Reihe künstlerisch ausgestatteter Classikerhandschriften erhalten, welche — wohl nur ein kleiner Rest der einst umfassenden Bibliothek — die Prachtliebe jener Zeit zur Schau tragen.

Die Miniaturen, zum Theil auch künstlerisch von Bedeutung, nehmen vornehmlich durch ihre Darstellungsgegenstände unser Interesse in Anspruch, zumal deutlich zu erkennen ist, dass den Miniatoren das Programm eines Gelehrten vorgelegen ist. Die Vermuthung ist naheliegend, dass Andrea Matteo selbst diese Vorschriften gegeben habe, da er wohl die geeignetste Persönlichkeit war, abstracte philosophische Begriffe in eine concrete Form zu kleiden und so die Möglichkeit zu schaffen, die Ideen eines Aristoteles, Plato oder Seneca einer bildlichen Darstellung zuzuführen.

Die schwer zu enträthselnden allegorischen Darstellungen und die auf diese bezüglichen, als Beispiele zu denkenden historischen und mythologischen Bilder zu erklären und deren Beziehungen zum Text des Autors klarzulegen, wird in erster Linie Aufgabe der folgenden Untersuchung bilden, welche daher im Wesentlichen den Charakter einer Interpretation haben muss.

## Die Miniaturen in den Classikerhandschriften des Herzogs Andrea Matteo III. von Atri.

Die Bibliothek des Herzogs Andrea Matteo Acquaviva scheint bald nach seinem Tode zerstreut worden zu sein. Schon um die Mitte des Jahrhunderts konnte der Hofhistoriograph Johannes Sambucus[2]

---

[1] Die Handschrift Nr. 2333 der Wiener Hofbibliothek enthält die Werke des Belisario in einer Abschrift des XVI. Jahrhunderts. Sambucus hat das Manuscript 1555 in Italien erworben.

[2] Sambucus erwarb z. B. 1555 auch die Wiener Handschrift der Werke des Belisario Acquaviva (Cod. 2333).

auf seiner Reise in Italien nebst anderen kostbaren Handschriften auch einige Miniaturcodices aus dem Besitze des Andrea Matteo erwerben.[1]

Von den mir bekannt gewordenen vierzehn Miniaturhandschriften aus der Bibliothek des Andrea Matteo befinden sich neun in der Wiener Hofbibliothek, die übrigen fünf in der Biblioteca dei Gerolomini in Neapel.[2] Ihrem Inhalte nach vertheilen sich die Manuscripte, wie folgt:[3]

| | | |
|---|---|---|
| Aristoteles: . . . . | 1. | Naturphilosophische Schriften, und zwar: Φυσικὴ ἀκρόασις; περὶ γενέσεως καὶ φθορᾶς; περὶ οὐρανοῦ und περὶ ψυχῆς. [Wien, Phil. graec. 2.] |
| | 2. | Nichomachische Ethik. [Wien, Phil. graec. 4.] |
| | 3. | *Rhetorik (?). [Wien, Phil. graec. 29.] |
| | 4. | *Themistius Euphrades: Paraphrasis in tres libros Aristotelis de anima [Wien, Nr. 36.] |
| | 5. | Themistius Philosophus: De auscultatione physica Aristotelis. [Neapel, Gerolomini, Nr. 221 (P. XV, N. XII).] |
| Plato: . . . . . . . | 6. | Calcidius in Timaeum Platonis. [Neapel, Gerolomini, Nr. 219 (P. XVI, N. XVIII).] |
| Seneca: . . . . . . | 7. | *Epistolae ad Lucilium. [Wien, Nr. 7.] |
| Cicero: . . . . . . | 8. | De oratore. [Neapel, Gerolomini, Nr. 223 (P. XI, Nr. IX).] |
| Isokrates: . . . . . | 9. | *Orationes. [Wien, Phil. graec. 3.] |
| Plinius secundus: | 10. | Epistolae et Panegiricus Trajano dictus et de viris illustribus. [Neapel, Gerolomini, Nr. 222 (P. XI, N. VII).] |
| Xenophon: . . . . | 11. | *Kyropaedie. [Wien, Hist. graec. 2.] |
| Livius: . . . . . . . | 12. | *Historiae romanae decas III. [Wien, Nr. 14.] |
| | 13. | *Historiae romanae decas III. [Wien, Nr. 45.] |
| Apuleius: . . . . . | 14. | Metamorphosen. [Neapel, Gerolomini, Nr. 237 (P. XI, N. VIII).] |

Sicherlich repräsentiren diese vierzehn Handschriften nur einen Bruchtheil der Bibliothek des Andrea Matteo, in der die meisten damals bekannten Werke classischer Autoren zu finden gewesen sein dürften. Neben philosophischen Autoren mag Andrea Matteo wohl eine Handschrift der Ilias besessen haben, aus der er mehrfach Stellen citirt; ebenso wird Virgil und Ovid nicht gefehlt haben. Dass er eine Handschrift des Plutarch besessen hat, darf wohl vorausgesetzt werden. Angenommen, dass der Herzog das Programm für den Miniator der beiden Wiener Aristoteleshandschriften (Phil. graec. 2 und 4) entworfen hat — was mir sehr wahrscheinlich scheint —, so halte ich die Vermuthung für statthaft, dass Andrea Matteo auch eine Handschrift des Herodot besessen habe, da der Herzog aus dem Werke des griechischen Historikers mehrfach Stoff zu den erläuternden historischen Darstellungen entlehnt hat.[4]

Aus all' dem erhellt, welch' reges Interesse Andrea Matteo den classischen Autoren entgegenbrachte.

Die uns erhaltenen Manuscripte aus dem Besitze des Herzogs sind mit Miniaturen geschmückt, die, wie erwähnt, künstlerisch und gegenständlich interessant sind. Im Folgenden versuche ich zu-

[1] Vermuthlich kaufte sie Sambucus in Neapel, wo er zahlreiche Prachthandschriften, unter Anderem Codices aus der Bibliothek der Aragonesen, welche zum grössten Theile durch Karl VIII. nach Frankreich gekommen war, erworben hat.

[2] Während meines Aufenthaltes in Neapel im Jänner 1896 hatte ich durch die Liebenswürdigkeit des Bibliothekars des Klosters P. Pasquale Cavallo Gelegenheit, die Handschriften eingehend zu besichtigen. Die Photographien wurden von der Firma G. Sommer e figlio in Neapel hergestellt. Ueber die Miniaturen der in dieser Bibliothek befindlichen Handschriften vgl. V. Bindi, Gli Acquavivi letterati.

[3] Die mit * bezeichneten Handschriften waren bisher nicht bekannt.

[4] Wir werden dies im Nachfolgenden constatiren können.

nächst die schwer verständlichen Bilder in ihrem Zusammenhang mit dem Texte zu erklären, um daran Betrachtungen über ihre künstlerische Stellung zu knüpfen.[1]

## *1. Die naturphilosophischen Schriften des Aristoteles.*[2]

(Wien, Hofbibliothek, Phil. graec. 2.)

Die Handschrift ist 290 Mm. breit, 425 Mm. hoch und enthält 150 Blätter feinen, mit Goldschnitt versehenen Pergaments. Der einfache weisse Schweinslederband mit dem goldenen Doppeladler wurde 1754 unter van Swieten angefertigt. Einer Notiz auf f. 1 und f. 150′ zufolge befand sich die Handschrift einst im Besitze des bekannten Hofhistoriographen Johannes Sambucus,[3] der sie in Italien erworben haben mag. Vermuthlich schenkte dieser den Codex an Maximilian II. Der Codex enthält:

*a)* f. 1—f. 71′: Φυσικὴ ἀκρόασις in acht Büchern;

*b)* f. 72—f. 90′: Περὶ γενέσεως καὶ φθορᾶς in zwei Büchern;

*c)* f. 92—f. 123′: Περὶ οὐρανοῦ. (Der Schluss des dritten Buches und das vierte Buch fehlen; doch sind für die spätere Vollendung neun Blätter freigelassen; die Foliirung beginnt darnach wieder mit f. 123.)

*d)* f. 123—f. 150′: Περὶ ψυχῆς in drei Büchern.

Jedem dieser Werke ist ein prunkvolles Titelblatt vorgesetzt, dessen Miniatur der Hauptgedanke der entsprechenden Schrift zu Grunde liegt.

Der Gedankengang der aristotelischen Naturphilosophie ist im Wesentlichen folgender:[4]

Die Naturwissenschaft beschäftigt sich mit der Körperwelt; für sie kommt daher die Form nur in Verbindung mit dem Stoffe, die Seele nur in Verbindung mit dem Leibe in Betracht. Jedes Naturding hat die bewegende Kraft in sich, weil das Wesen der Natur, die ja der Grund aller Bewegung ist, in der Form besteht, für welche der Stoff nur als eine Bedingung des natürlichen Daseins zu denken ist. Die Natur, welche Aristoteles bald als dämonisch, bald als göttlich auffasst, ist ein einheitliches Wesen, das Alles durchdringt. Die Lebewesen hingegen sind Einzelnsubstanzen. Das erste Bewegende ist die Gottheit, von der auch alle Bewegungen in der Welt ihren Ausgang nehmen. Sie bewegt die äusserste Sphäre des Himmels, während ewige, göttliche Wesen, welche der obersten Gottheit hilfreich zur Seite stehen, den Sphären der Planeten die Bewegung mittheilen.

Aristoteles scheidet die Bewegung (μεταβολή) in:

*A.* die das Dasein des Objectes betreffende (γένεσις καὶ φθορά),

*B.* in die Bewegung im engeren Sinne (κίνησις), welche in drei Kategorien zerfällt, nämlich:

1) die quantitative Bewegung (κατὰ μέγεθος, κατὰ τὸ πόσον), d. i. Zu- und Abnahme;

2) die qualitative Bewegung (κατὰ πάθος, κατὰ τὸ ποῖον), d. i. Verwandlung;

3) die räumliche Bewegung (κατὰ τόπον, κατὰ τὸ ποῦ), d. i. Ortsveränderung.

Da ein unbegrenzter Körper sich nicht denken lässt, weil er weder einfach noch zusammengesetzt sein könnte, kann auch die Welt nur begrenzt gedacht werden; Unendlichkeit kann nur dem Unkörperlichen zukommen. Der Raum ist nach Aristoteles die Grenze des umschliessenden Körpers gegen den umschlossenen, die Zeit das Mass des πρότερον und ὕστερον (vgl. φυσικὴ ἀκρόασις).

Das Weltganze (vgl. περὶ οὐρανοῦ) zerfällt in die irdische und die himmlische Welt. Den Himmelsraum erfüllt der »sich rastlos bewegende« Aether (von ἀεὶ θεῖν sich rastlos bewegen), während der irdischen Welt die vier Elemente zukommen, die einen Kreis des Werdens und Vergehens bilden. In der Mitte des Weltganzen ruht unbewegt die Vollkugel der Erde, deren Oberfläche in ihren Höhlungen mit Wasser angefüllt ist. Um dieses Centrum der Welt sind die Hohlkugeln der Luft und des Feuers gelagert; daran schliessen sich die mit Aether erfüllten Sphären. Jeder Stern hat seine Sphäre, in welcher er sich von Ost nach West bewegt, die sieben Planeten aber bewegen sich von West nach Ost. Ewige, göttliche Wesen verursachen die Bewegung der Himmelssphären.[5] Der Fixsternhimmel, welcher das Ganze umschliesst, ist die vollkommenste Sphäre, er ist der »erste Himmel« (περὶ οὐρανοῦ II, 12); aus seiner gleichmässigen Kreisbewegung entspringen alle übrigen Bewegungen.

---

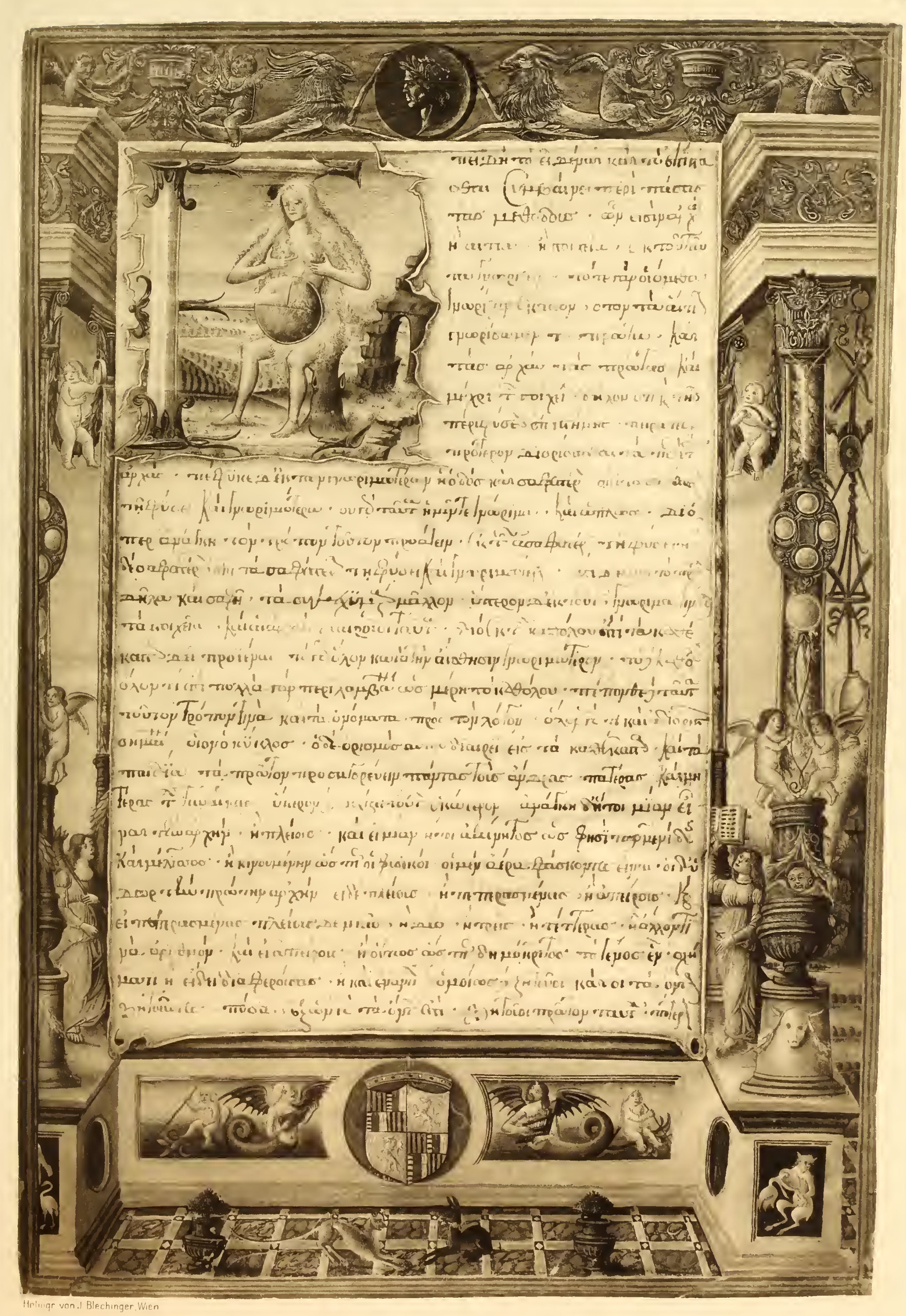
[1] Ich behalte der Uebersichtlichkeit halber die oben gegebene Reihenfolge bei und stelle am Schlusse dieses Abschnittes die stilistisch verwandten Miniaturen zusammen.

[2] Vgl. Lambeccii Commentaria ed. Kollar, tom. VII, Nr. XXXV. Die Nummer Cod. phil. graec. 2 nach Nessel: Catalogus manuscriptorum graecorum.

[3] f. 1. Joan. Sambuci Pannonii 4 (wohl der Kaufpreis).

[4] Vgl. Zeller, Geschichte der Philosophie der Griechen, 3. Auflage, II, 2. — Ueberweg, a. a. O., I. — Erdmann, a. a. O., I, und die handliche Ausgabe dieser Schriften mit beigefügter deutscher Uebersetzung von Dr. C. Prantl, Leipzig 1854.

[5] Zeller zählt 56 Sphären.



Heliogr. von J. Blechinger, Wien

WIEN, HOFBIBLIOTHEK, COD PHIL GRAEC 2, FOL 1 TITELBLATT ZUR
ΦΥΣΙΚΗ ΑΚΡΟΑΣΙΣ

Die Sonne ist der Erde bald näher, bald ferner, wodurch der Wechsel des Entstehens und Vergehens bedingt ist (περὶ γενέσεως καὶ φθορᾶς II, 10).

Die lebenden Wesen sind durch die Seele unterschieden; alles Lebende besteht aus Stoff und Form, welch' letztere Aristoteles als bewegende Kraft ἐντελέχεια nennt. Die erste Entelechie eines natürlichen Organismus ist die Seele, die selbst unkörperlich aber nicht ohne den Körper ist. Ihren Sitz hat sie im Pneuma oder θερμόν; sie ist die wirkende Kraft, der Leib nur ihr Werkzeug (περὶ ψυχῆς).

Alle organischen Wesen sind bewunderungswürdig zweckmässig. In den Pflanzen wirkt die ernährende Seele (τὸ θρεπτικόν); bei den Thieren kommt die empfindende Seele (τὸ αἰσθητικόν), Begehren und Ortsbewegung, dazu. Der Mensch, der alle überragt, besitzt überdies die Vernunft (νοῦς), die Denkkraft, die sich in der wissenschaftlichen (λόγος) und in der berathschlagenden Denkfähigkeit (διάνοια πρακτική) bethätigt (περὶ ψυχῆς III, 4 und 8). Der Mensch ist das vollkommenste lebende Wesen, da er allein Vernunft besitzt, die in ihrem Dasein nicht an die Existenz des Leibes gebunden ist. Man unterscheidet actuelle und potentielle Vernunft; doch nur die erste ist ewig, unsterblich und existirt schon vor ihrem Eintritte in den Leib. Ihre Thätigkeit ist das Denken. Von diesem unmittelbaren Denken ist das vermittelte Erkennen, das Wissen, wohl zu unterscheiden. Die Vernunft befähigt den Menschen, willkürlich Erinnerungen hervorzurufen. Alle Gedanken sind von einem Phantasiebilde begleitet.

Aus Lust- und Unlustgefühlen entsteht das Begehren nach einem wirklichen oder nur scheinbaren Gute. Das Begehren kann vernunftlos oder vernünftig, Begierde oder Wille sein. Zwischen beiden steht der freie Wille, den jede Handlung erfordert.

Mit dem Tode trennt sich die Vernunft wieder vom Leibe und den anderen Seelenkräften; denn nur sie überdauert das irdische Dasein des Leibes. Ist ja die thätige Vernunft das Allgemeine im Menschen, nach dessen Tode alles Individuelle aufhört. Getrennt vom Leibe, fehlen ihr Liebe und Hass, Erinnerung und die Affecte.

Die Grundgedanken der geistvollen Untersuchungen des Aristoteles sollten in den den vier in unserem Codex enthaltenen Schriften des Stagiriten als Titelblätter vorgesetzten Miniaturen zur bildlichen Darstellung gelangen. Die Natur in ihrer Alles durchdringenden Wirksamkeit, das Entstehen und Vergehen alles Irdischen, der Bau des Weltalls und das Wesen der Seele sind die Probleme, welche Aristoteles wissenschaftlich klarzulegen sucht; sie mussten auch hier den Miniatoren den Stoff zur Darstellung bieten.

Betrachten wir die Miniaturen im Einzelnen.

*a)* f. 1: Titelblatt zur »Φυσικὴ ἀκρόασις«[1] (Tafel V).

Den Rahmen bildet eine prunkvolle Renaissancearchitektur, welcher ein Pergamentblatt mit dem Text scheinbar vorgelegt ist. Auf einem Postament erheben sich rechts und links auf vorspringenden Risaliten je zwei Säulen, welche einen Architrav tragen. In der Mitte des Postamentes auf blauem Grund das Wappen des Herzogs;[2] zu beiden Seiten in oblongen Feldern mythologische Gestalten des Meeres, links eine lautenspielende Nereide mit Fischschwanz und flossenartigen Flügeln, rechts in derselben Weise ein Triton mit einer kleinen Orgel. Putten mit dem Dreizack sitzen auf ihren Rücken.[3] Davor auf dem mit Marmorplatten belegten Boden ein katzenartiges (vielleicht ein Hermelin?) und gazellenähnliches Thier zwischen zwei Vasen, offenbar Embleme, wie ja auch die Aragonesen das Hermelin als Emblem benützten. Die rechts und links vorspringenden Risalite sind mit kleinen Reliefs geschmückt, von denen ich das in der Art eines Camées gebildete Relief eines lautenspielenden Satyrs mit einem Reiher erwähne.[4]

Darüber erheben sich rechts und links je zwei Säulen aus buntem Marmor, mit vergoldeten korinthisirenden Kapitälen und vasenförmigen, mit Festons und Cherubimköpfchen geschmückten Basen auf kurzen cylindrischen Untersätzen, die mit Bukranien und Festons geziert sind. Dem reichgegliederten hellvioletten Architrav verleiht ein breiter ultramarinblauer Fries mit goldenen Renaissanceornamenten

---

[1] Eine mässige Abbildung in Kupferstich, die noch dazu die einzelnen Theile der Randleiste frei zusammensetzt, findet sich bei Lambecius, a. a. O., VII, und Nessel, a. a. O.

[2] Das in vier Felder getheilte Wappen des Herzogs zeigt in den Feldern 1 und 4 das in vier Pfähle (Aragon, Ungarn, Anjou und Jerusalem) gespaltene Wappen der Aragonesen (hier, wie auch in anderen Handschriften des Herzogs, zweimal untereinander gesetzt), in den Feldern 2 und 3 den blauen Löwen der Acquaviva auf Goldgrund.

[3] Vgl. über derartige mythologische Darstellungen: C. Meyer, Der griechische Mythos in den Kunstwerken des Mittelalters (Repertorium für Kunstwissenschaft, XII. Bd.). — Derselbe, Der griechische Mythos in Kunstwerken des XV. Jahrhunderts (ebenda XV. Bd.). — G. Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte IX: Anfänge weltlicher Malerei auf Möbeln in Italien.

[4] Als Pendant war auch links eine ähnliche Scene angebracht; doch ist nur der Reiher zu erkennen.

eine prächtige decorative Wirkung. Putten mit Laute und Tamburin schaukeln sich auf Fruchtkränzen zwischen den Säulen, andere belustigen sich mit den herabhängenden Fäden der Edelsteinagraffen, welche neben Waffen, die an einem Faden befestigt sind, den Prunk der festlichen Decoration noch erhöhen. Zu oberst endlich auf tiefblauem Grunde in der Mitte eine Münze mit dem Augustuskopf, welche von zwei ornamental verwendeten Steinböcken[1] gehalten wird, die mit Einhörnern um Vasen mit Satyrköpfen gruppirt sind.

Zwischen den Säulen stehen rechts und links weibliche allegorische Gestalten in röthlichgelben, langen, geschürzten Gewändern. Die eine links ist durch das Füllhorn als Pax, als Personification des Friedens, die andere durch das Buch in der emporgehobenen Rechten als Sapientia, als Personification des Wissens, charakterisirt.[2] Rechts neben der Sapientia ein bröckeliger Felsen mit lang herabhängendem Gras, dahinter die im Blau verschwimmenden Thürme einer Stadt, die sich vom röthlichen Horizont abheben.

Vor diesen architektonischen Rahmen ist ein Blatt mit dem Text gleichsam vorgelegt, welches links oben, scheinbar ausgerissen, den Raum für die Miniatur der Initiale E freilässt. Die Initiale, eine griechische Capitale aus weissen Schäften, welche an den Enden mit goldenen Blättern verkleidet sind, ist vor die Miniatur gestellt, welche den Grundgedanken der aristotelischen Physik zur Darstellung bringt. Im Vordergrund einer sanften Hügellandschaft, von deren Horizont sich blaue Hügel abheben, sitzt auf einem Baumstrunk ein nacktes Weib. Das lange blonde Haar umhüllt ihren Leib. Im Schoosse hält sie eine graue Weltkugel, die sie mit Milch aus ihren Brüsten bespritzt. Rechts erhebt sich ein Felsen, durch den ein tunnelartiges Thor führt; davor ein kleiner Teich.

Es ist die Mutter Natur (φύσις),[3] welche den Erdkreis mit ihrer Milch besprengt, als Versinnbildlichung des aristotelischen Gedankens, dass die Natur alle Theile der Welt durchdringt, allen Leben und Bewegung ertheilt [Aristoteles im II. Buch der Physik].

Die eigenthümliche allegorische Auffassung der Natur, wie sie uns in dieser Miniatur gegeben ist, scheint am Ende des XV. Jahrhunderts ziemlich verbreitet gewesen zu sein. Wir finden sie wieder in der für Andrea Matteo ausgeführten Handschrift des Commentars des Gemisthius zur Φυσικὴ ἀκρόασις in der Biblioteca dei Gerolomini[4] in Neapel, weiters in einer leider verschollenen interessanten Handschrift, über welche wir durch den für die Kunstgeschichte Neapels höchst bedeutsamen Brief des bekannten Pietro Summonte an Marcantonio Micchiel, den Anonymus des Morelli, unterrichtet sind.[5] Darin heisst es: ».... del Gasparo Romano haec accepimus, che illuminò lo Plinio bellissimo del reverendissimo ed illustrissimo signor Cardinale Don Joanne di Aragona figliuolo del signor re Ferrando I, nel qual Plinio per lo principio di ciascun libro è un'opera di tanta ecelentia che più non si potria desiderare. E fra li altri lavori ci è la natura depinta cum le parti e circumstantie sue, ordinate per un huomo docto di quel tempo messer Lucio Phosphero che è delle più belle e rare cose che si vedono ad nostri tempi. Questa è una donna assectata di admiranda bellezza ad gusto antiquo, che avanti lo sino tiene un mondo e con le cicce li sparge lo lacte. Questo Plinio, che ad judicio di chi lo vede, era cosa divina, insieme con altri pretiosi libri di quella ricca bibliotheca de' nostri re foro impegnato in le turbulentie di questo regno ad mercanti fiorentini, da poi non se ne sa più nuova.«

Also im Wesentlichen dieselbe Composition, auch hier in einem naturwissenschaftlichen Werke, in der Naturgeschichte des Plinius. Ausdrücklich erwähnt ferner Summonte, dass ein Gelehrter, Lucio Phosphero, dem Maler die nöthigen Angaben vorlegte. Leider beschreibt Summonte keines der anderen Bilder, die jedem Buche als Titelblatt vorgesetzt waren.

---

[1] Nach Lambecius, weil Augustus im Zeichen des Steinbockes geboren wurde.

[2] Lambeccius, a. a. O., gibt diese Erklärung und scheint mir damit das Richtige getroffen zu haben.

[3] Vgl. Cesare Ripa Perugino, Iconologia, Roma MDXCIII, p. 175: Natura.

[4] Gemisthius Philosophus, De auscultatione physica Aristotelis (Nr. 221); vgl. im Folgenden.

[5] Publicirt von Cav. Emmanuele A. Cicogna: »Intorno la vita e le opere di Marcantonio Micchiel« in »Memorie dell' I. R. istituto Veneto di scienze« IX, p. 411 ff. Der Brief ist datirt: Neapel, 20. März 1524.

Eigenthümlich ist in unserem Bilde die Landschaft mit den aufgethürmten Felsen und den blauen Bergspitzen des Hintergrundes. Die »φύσις« selbst trägt ein individuelles Gepräge, bestimmt durch das derbe, breitknochige Gesicht und die harten Formen des Körpers. Die Modellirung ist roh, das Incarnat röthlich; mit besonderer Sorgfalt sind aber die Details der Landschaft im Vordergrunde behandelt.

*b)* f. 72: Titelblatt zur Schrift: »περὶ γενέσεως καὶ φθορᾶς«.

Die Miniatur, welche dieser Schrift des Aristoteles als Titelschmuck vorgesetzt ist, steht weit hinter der eben betrachteten zurück. Auf den ersten Blick erkennen wir hier eine andere Hand. Schon die Randleiste, die von einem Blattrahmen umschlossen ist, ist einfacher und trägt nur ornamentalen Charakter. Rechts goldene symmetrische Renaissanceranken, die einer Vase entsteigen und in Blüthen enden; in der Mitte eine Goldmünze, welche einen Pegasus[1] darstellt. Delphine, Masquerons, Sphingen und Cherubimköpfe dienen zur Belebung. Links eine Renaissanceverzierung in der Gestalt eines Candelabers; oben zwei Delphine zu beiden Seiten einer Vase. Der Grund ist in rothe, grüne und blaue Compartimente getheilt.



Fig. 1. Wien, Cod. Phil. graec. 2, f. 72: Die »φθορά«.

Die untere Randleiste ziert das herzogliche Wappen, welches von zwei Putten gehalten wird. Rechts und links davon, im Vordergrunde einer Hügellandschaft, goldene Sphingen mit weiblichem Oberleib, mächtigen Flügeln und Stierleib. Im Hintergrunde tauchen blaue Berge aus dem fernen Meere (Fig. 4). Das Textblatt ist von einem einfachen Steinrahmen umschlossen, der nur unten etwas reicher profilirt ist.

Den Zusammenhang mit dem Inhalte der Schrift περὶ γενέσεως καὶ φθορᾶς stellt das Initialbild dar. Die rosenrothen Schäfte der Initiale II sind auch hier an den Ecken mit Goldblättern verkleidet. Die Miniatur, welche von einem vierseitigen Rahmen umschlossen ist, versinnbildlicht uns die φθορά, das Vergehen des irdischen Daseins. Wir blicken in eine weite Hügellandschaft, in deren Hintergrund pittoreske blaue Berge aus dem Meere aufragen. Halbverweste Cadaver von Menschen, Pferden und Ochsen liegen im Vordergrund in bunten Haufen durcheinander, zernagt von unzähligen Insecten und Mäusen. Deutlich genug ist dadurch die φθορά, die Vergänglichkeit alles Irdischen, zur Darstellung gebracht (Fig. 1).

---

[1] Ich vermuthe, dass der Pegasus ein Sinnbild der Akademie des Pontanus war; denn er findet sich auffallenderweise auch in der für Andrea Matteo ausgeführten Handschrift des Commentars des Gemisthius (Neapel, Nr. 211), in der Ethik des Aristoteles (Wien, Phil. graec. 4), im Livius (Cod. Nr. 45), aber auch in einem Quintilian aus dem Besitze des Pontanus (Wien, Hofbibliothek, Nr. 30).

An technischer Vollendung steht diese Miniatur weit hinter der ersten zurück; aber die Darstellung ist phantasievoll und von eigenthümlichem Reiz durch die Landschaft, über welche wir eine weite Fernsicht geniessen. Im Vordergrund eine Wiese, dahinter baumbewachsene Felsen, in weiter Ferne das Meer mit überragenden Bergen, die aus ihm hervorragen und sich malerisch vom röthlichen Horizont abheben.

*c)* f. 92: Titelblatt zur Schrift: »περὶ οὐρανοῦ«.

Das Titelblatt zur Schrift »περὶ οὐρανοῦ« übertrifft das vorhergehende an Erfindung und Sorgfalt der Ausführung. Ein Vergleich mit der Miniatur zur Φυσικὴ ἀκρόασις lehrt, dass wir hier wieder ein Werk von der Hand des Miniators des ersten Bildes vor uns haben.

Die Randleisten beleben wieder mythologische Gestalten, welche zum Theil mit denen der ersten Miniatur übereinstimmen. Unsere Aufmerksamkeit zieht zunächst die Darstellung des unteren Horizontalstreifens auf sich. Wir werden an ein Flussufer versetzt, an welchem in der Mitte ein Baum mit einer Inschrifttafel, die offenbar den Namen des Herzogs oder das Monogramm des Miniators tragen sollte, steht. Zwei Hippokampen, auf deren Rücken nackte Nereiden sitzen, denen bocksbeinige Satyrn Schüsseln mit Aepfeln reichen, halten die Tafel. Also auch hier wieder Dämonen des Meeres. Im Hintergrund wieder blaue Bergspitzen und Thürme.



Fig. 2. Wien, Cod. Phil. graec. 2, f. 92: Der Kosmos.

Darüber entspringen aus einer von einer weiblichen Halbfigur gehaltenen Vase weisse Acanthusranken, welche in stilisirte Blüthen enden. In der Mitte rechts in einem Medaillon wieder zwei der emblematisch verwendeten Gazellen in einer felsigen Landschaft, links als Pendant in einem Medaillon ein weisses Thier, offenbar dem auf f. 1 entsprechend.[1] Der Grund der ganzen Randleiste ist roth, grün und blau in grellen Tönen bemalt. In der oberen Randleiste ist in der Mitte der Cameo eines römischen Imperator laureatus angebracht, welcher von einem Triton und einer Nereide mit Palmzweigen gehalten wird. Ausführung und Auffassung der antiken Dämonen entsprechen ganz der Behandlung der ersten Miniatur. Minder erfreulich ist die coloristische Wirkung, wie auch der Mangel einer einheitlichen Anlage sich störend geltend macht.

Einen innigen Zusammenhang mit dem Text stellt das Initialbild her, welches auch hier von dem ausgerissenen, scheinbar vorgelegten Textblatt begrenzt wird. Die grüne Initiale H, deren Enden wieder mit Goldblättern verkleidet sind, ist vor die Miniatur gestellt, welche die Vorstellungen des Aristoteles vom Kosmos zur Darstellung bringt (Fig. 2).

Im Vordergrund einer Landschaft, deren Horizont blaue Bergspitzen begrenzen, sitzen Plato und Aristoteles in weiten Gewändern, mit Büchern in den Händen, offenbar in einer wissenschaftlichen Discussion begriffen.[2] Zwischen beiden steht, in der Art einer Armillarsphäre in ein Fussgestell eingefügt, der Weltglobus. Man erkennt zwölf concentrische Kreise, die als ineinander geschachtelte Hohlkugeln zu denken sind, um die sich schräg ein Metallband mit den Thierkreiszeichen des Löwen, der Jungfrau, der Wage, des Scorpions, des Sagittarius und des Steinbocks schlingt. Die Mitte nimmt der goldene, als Vollkugel gedachte Kreis der Erde ein, um die sich der weisse Kreisring des Wassers, der

[1] Sollte nicht das Hermelin der Aragonesen gemeint sein? Wenn dem so wäre, so könnten die Gazellen als Embleme der Acquaviva aufgefasst werden.

[2] Die Ansichten des Aristoteles weichen in kosmologischen Fragen von denen Platos nur unwesentlich ab.

blaue der Luft und der rothe des Feuers lagern. Im Centrum des Weltalls also die irdische Welt mit den vier Elementen. Es folgen die sieben blauen, äthererfüllten Himmelssphären der Planeten, mit dem Mond beginnend, dessen Sphäre die Sphären des Mercur, der Venus, der Sonne, des Mars, Jupiter und Saturn umschliessen. Zu äusserst endlich als breiter sternbesäeter blauer Kreisring der Fixsternhimmel.

Die Art, wie der Miniator hier das aristotelische Weltsystem veranschaulicht, entspricht ganz der Kunstweise des XIV. und XV. Jahrhunderts. Ich erinnere nur an das bekannte Fresco des Campo Santo zu Pisa (Mappamondo) und an die sogenannten Spielkarten des Mantegna.

Wenn auch weniger sorgfältig in der Ausführung, so kann doch kein Zweifel bestehen, dass diese Miniatur von derselben Hand herrührt wie die Miniatur zur Φυσικὴ ἀκρόασις. Man vergleiche die Behandlung der Landschaft mit den zerbröckelten Felsen und den fernen blauen Spitzen im Hintergrund, weiters die mythologischen Figuren der Randleiste, speciell die Nereide und den Triton, mit den entsprechenden Darstellungen der ersten Miniatur.

An die zweite Miniatur schliesst sich hingegen das vierte Bild an, welches der Schrift des Aristoteles »περὶ ψυχῆς« als Titelblatt vorgesetzt ist.

*d)* **f. 123**: Titelblatt zur Schrift: »περὶ ψυχῆς« (Fig. 3).



Fig. 3. Wien, Cod. Phil. graec. 2, f. 123: Die »Seelen«.

Den Rahmen bildet wieder eine Renaissancearchitektur, welcher das Textblatt vorgelegt ist. In der Mitte des antikisirenden, mit Festons geschmückten Sockels das herzogliche Wappen mit dem Kronreif, gehalten von zwei goldenen Sphingen (vgl. Fig. 4), davor eine Vase; rechts und links in oblongen Feldern goldene Greifen. Ueber diesem Sockel stehen auf würfelförmigen, mit Cherubimköpfen geschmückten Untersätzen rechts und links Marmorsäulen mit vergoldetem Kapitäl und Basis. Dahinter erhebt sich eine verticale Wand mit einem rothen Innenfeld; darüber ruht der antikisirend gebildete Architrav, dessen Mitte ein mit Voluten geschmückter Segmentgiebel krönt. Festons, Waffen, goldene Geräthe und die Wappen des Herzogs an Schnüren verleihen der Architektur einen festlichen Charakter. Putten sitzen rechts und links an den Enden des Architravs, zwei andere stehen zur Seite eines brennenden Candelabers im Tympanon des Segmentgiebels.

Ausserordentlich phantasievoll ist das Initialbild, an dessen Rahmen die kleine Initiale T aufgehängt ist. Gleichsam aus der Vogelperspective blicken wir auf eine weite Hügellandschaft: Wiesen im Vordergrund, dahinter Felder und Hügel in malerischen Formen, in der Ferne im Blau verschwimmende Berge, die aus dem Meere aufzuragen scheinen. Durch die Luft schweben, Wolkengebilden gleich, weisse, geflügelte Gestalten, in denen wir die Seelen zu erkennen haben, die, vom Leibe getrennt, der Unsterblichkeit theilhaftig sind. Für die bildliche Darstellung mag hier Platos Auffassung der Seele bestimmend gewesen sein, der sie in seiner metaphorischen Ausdrucksweise »gefiedert« nennt (mehrfach im Phaedrus).

Der Miniator brachte den Gegenstand in ausserordentlich phantasievoller Weise zur Darstellung und unterscheidet sich darin vortheilhaft von der etwas trockenen, harten Auffassung seines Arbeitsgenossen.

Dass diese Miniatur von derselben Hand wie das zweite Bild der Handschrift herrührt, ist zweifellos. Wir finden dieselbe Behandlung der Landschaft mit dem ausserordentlich hohen Augpunkt, denselben Typus in den Gesichtern der Putten, dieselben Sphingen wie in dem der Schrift περὶ γενέσεως καὶ φθορᾶς gewidmeten Titelbild.

Endlich sei noch auf die Initialen und Randleisten zu Beginn der einzelnen Bücher hingewiesen. Die Initialen sind griechische Capitalbuchstaben, die in der Mitte kantig vorstehen, in farbigen Quadraten, geziert mit goldenen Renaissanceblättern, Delphinen, Masquerons und Sphingen, immer mit Randleisten in Gestalt von Candelabern auf hellfarbigem Grund, belebt durch dieselben Elemente wie die Initialen. Sie wurden von derselben Hand wie die Randleiste der zweiten Miniatur ausgeführt.

Erfreulicherweise ist die Handschrift datirt, so dass wir damit einen Anhaltspunkt für die folgende Untersuchung gewinnen.

Der Schreiber schliesst f. 150' das Werk mit der Notiz:

ἐγράφησαν τὰ Φυσικὰ καὶ τὸ περὶ ψυχῆς καὶ γενέσεως καὶ φθορᾶς καὶ οὐρανοῦ τοῦ Ἀριστοτέλους ἐν τῇ Ἀπρουτείᾳ χώρᾳ διὰ χειρὸς ἁμαρτωλοῦ παπᾶ[1] Ῥομβέρτου Μαϊοράνου ἐκ κώμης Μιληπινιάνης ἔτει ͵ζγ' ἀπὸ δὲ σαρκώσεως τοῦ κυρίου ἡμῖν Ἰησοῦ Χριστοῦ ἔτους τρέχοντος ͵αδϟϛ'.[2] Daraus geht hervor, dass diese Handschrift in den Abruzzen von einem Priester namens Rombertus Maioranus aus Malepigniano im Jahre 1496 (wie der Schreiber vorausschickt, im Jahre 7003 seit der Erschaffung der Welt) geschrieben und, wie wir vermuthen dürfen, dort von uns unbekannten Miniatoren mit Bildern geschmückt wurde.

Wir haben gesehen, dass die Miniaturen dieser Handschrift unter zwei Miniatoren zu vertheilen sind; von dem einen rühren die Titelblätter zur Φυσικὴ ἀκρόασις und zur Schrift περὶ οὐρανοῦ her, von dem zweiten die Miniaturen zu den beiden anderen aristotelischen Schriften: περὶ γενέσεως καὶ φθορᾶς und περὶ ψυχῆς, weiters die Initialen und Randverzierungen zu Beginn der einzelnen Bücher.

Den ersten Miniator charakterisirt die Behandlung der Landschaft, die zackige, brüchige Bildung der Felsen, die blauen Bergspitzen und Thürme, die sich vom röthlichen Horizont abheben, die herbe Auffassung der Figuren und ein lebhaftes, kräftiges Colorit, welches freilich den Eindruck der Buntheit macht. Der zweite Miniator unterscheidet sich schon äusserlich durch ein viel matteres Colorit; seine Landschaft hat einen bläulichen Gesammtton und charakterisirt sich durch den hohen Augpunkt, durch die weite Fernsicht bis zu blauen, aus dem Meere ragenden malerischen Hügeln; seine Figuren sind bedeutend kleiner, flüchtiger modellirt aber weicher in den Formen. Phantasievoll ist vor Allem die Composition der Initialbilder, während die Randverzierungen eine geringere Erfindungskraft zeigen.

Das eigenartige Verhältniss der Initialminiaturen zum Text, den sie erläutern, nicht aber selbst illustriren, lässt die Vermuthung zu, dass ein Gelehrter dem Maler Angaben zu seinen Bildern vorgelegt habe. Ist schon nicht anzunehmen, dass ein Miniator den griechischen Text verstanden hätte, sicherlich würde er die Ausführungen des Stagiriten auch inhaltlich nicht erfasst haben. Zudem wissen wir auch aus Summontes Brief, dass Lucio Phosphero dem Miniator Gasparo Romano Anleitungen zu der obenerwähnten Darstellung der »Natura« gegeben hat. Vorlagen für Miniaturen waren nichts Ungewöhnliches. Die Vermuthung liegt nahe, dass Andrea Matteo selbst das Programm entworfen hat, da er, ein gründlicher Kenner der Philosophie des Aristoteles, auch dazu befähigt war, die abstracten Ansichten des Philosophen in die Form eines Bildes zu kleiden.

---

[1] Soviel wie »sacerdos«.

[2] Lambeccius macht mit Recht darauf aufmerksam, dass das δ' (das Zahlzeichen für 4) fälschlich statt υ' (das Zeichen für 400) gesetzt ist.



Fig. 4. Wien, Cod. Phil. graec. 2, f. 72: Stück der Randleiste.

## 2. *Aristoteles' nikomachische Ethik.*[1]

(Wien, Hofbibliothek, Phil. graec. 4.)

Die in schöner, sorgfältiger griechischer Cursive geschriebene Handschrift (288 Mm. breit und 430 Mm. hoch) enthält 90 feine Pergamentblätter mit Goldschnitt und wurde unter van Swieten 1754 mit einem einfachen weissen Schweinslederband mit dem goldenen Doppeladler versehen. Der Codex stammt aus dem Besitze des Hofhistoriographen Johannes Sambucus, der ihn in Italien erworben hat. Sambucus schenkte die Handschrift dem nachmaligen Kaiser Maximilian II., der damals bereits König von Böhmen war, wie aus der auf der Versoseite des Schmutzblattes stehenden Widmung hervorgeht: »Maximiliano regi Bohemiae,[2] archiduci Austriae, duci Burgundiae etc., domino suo clementissimo, infimus cliens Joannes Sambucus Pannonius.«

Die Schrift rührt nach Kollars Ansicht von Angelos Konstantinos aus Sternataja bei Otranto her, dessen Schreiberzeichen (f. 90) sich auch in den Handschriften Phil. graec. 29, Phil. graec. 3 und Hist. graec. 2 findet. Doch stimmt die Schrift der Ethik im Detail nicht genau mit der in den genannten Handschriften.

Jedes der zehn Bücher der nikomachischen Ethik ist mit einem prachtvollen Titelbild geziert, welches den Inhalt des entsprechenden Buches verdeutlicht. Die künstlerische Bedeutung, das gegenständliche Interesse und der Reichthum der Decoration machen die Handschrift zu einem der prunkvollsten Exemplare miniirter philosophischer Handschriften, die uns aus der Renaissance erhalten sind. Ihre Miniaturen bieten zudem eine werthvolle Bereicherung der verhältnissmässig kleinen Zahl philosophisch-allegorischer Bilder der Renaissance, welchen ein gelehrtes Programm zur Grundlage diente; und dass die Miniaturen der Wiener Handschrift im vollsten Sinne als Programmmalereien zu betrachten sind, unterliegt keinem Zweifel; ja der Gelehrte, welcher das Programm entworfen hat, — und als solchen dürfen wir wohl den Herzog selbst annehmen — bekundet in der Wahl der Allegorien, der mythologischen und historischen Scenen ausgedehnte Kenntnisse der antiken Literatur, Philosophie, Mythologie und Geschichte.

Die Erklärung der Miniaturen bietet vielfach ausserordentliche Schwierigkeiten. Ein Hauptgrund dafür besteht darin, dass viele der allegorischen Personificationen für diesen speciellen Zweck erfunden werden mussten; selbst die Attribute derselben mussten erdacht werden, um den Gegenstand möglichst einleuchtend zu gestalten. Gewöhnlich sind diese Allegorien nach Humanistenart sehr gekünstelt und

[1] Lambeccius, a. a. O., Nr. LIX im VII. Band, p. 159; Nessel, Catalogus Bibl. Caes. Vind., Phil. graec. 4; Waagen, Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien II, 104 f.; W. Bradley, A Dictionary of miniaturist, illuminators, calligraphers and copyist (London, Bernard Quaritch, 1884) III, 76.

[2] Maximilian war am 14. Februar 1548 zum König von Böhmen erwählt worden, wurde aber erst am 20. September 1562 gekrönt.

daher schwer zu erklären; aber sie werden verständlich durch die mythologischen und historischen Bilder, die ihnen als Beispiele beigegeben sind, deren Beziehungen freilich auch nicht immer leicht erfasst werden können.

Lambeccius[1] (a. a. O.) hat für einige Miniaturen Erklärungen gegeben, die im Grossen und Ganzen das Richtige getroffen haben. Waagen, der ausser den bei Lambeccius erwähnten Bildern noch einige andere bespricht, hat es sich leicht gemacht, indem er gerade die leichtverständlichen mythologischen Darstellungen behandelt, ohne auf das Wesentliche, den geistigen Zusammenhang, hinzuweisen. Vielfach kommt er über eine kurze Beschreibung der Miniaturen nicht hinaus, für welche er keine Erklärung anzugeben weiss. Bradley stellt einige von Waagen abweichende Vermuthungen auf, übergeht aber auch alle schwer verständlichen Scenen. Sonderbarerweise ist der Name des Miniators, der sich auf der letzten Miniatur findet, in den genannten Werken falsch wiedergegeben und aus ihnen ist der falsch gelesene Name des Miniators auch in Woltmann's Geschichte der Malerei (II. Bd.) und Bucher's Geschichte der technischen Künste (I. Bd.) übergegangen.

Die Anlage der zehn Miniaturen ist im Wesentlichen stets dieselbe. Ein Centralbild versinnbildlicht den philosophischen Grundgedanken des Buches, welcher den Kernpunkt der Ausführungen des Aristoteles bildet. Um dieses Mittelbild und das Textblatt herum sind mythologische und historische, vereinzelt genrehafte Darstellungen als Erläuterung des allegorischen Centralbildes angebracht.

Bei der Schwierigkeit, die Beziehungen der Bilder zu den geistvollen Ausführungen des Aristoteles klarzulegen, halte ich es für zweckmässig, den Gedankengang der zehn Bücher der Ethik der Besprechung der einzelnen Miniaturen gesondert vorauszuschicken.

**I. Buch:** Aristoteles[2] geht von dem Satze aus, dass jede menschliche Handlung nach einem Gute strebe. Es muss aber ein höchstes Gut geben, welches das letzte Ziel alles Strebens ist; dieses höchste menschliche Gut ist die Glückseligkeit (ἡ εὐδαιμονία). Worin aber die Glückseligkeit besteht, darüber gehen die Ansichten auseinander. Für die grosse Menge besteht sie im Genusse, für den Staatsmann, dem die Ehre als das Höchste gilt, in der Politik, für den Philosophen in der beschaulichen, wissenschaftlichen Thätigkeit. Scharfe Kritik übt Aristoteles an der Ideenlehre Platos, welcher die Gottheit als die Idee des Guten betrachte und die Glückseligkeit in der möglichsten Annäherung an die Gottheit suchen zu müssen glaubte.

Die Glückseligkeit ist vielmehr die der vollendetsten Tugend entsprechende Thätigkeit der Vernunft in einem vollen Leben (I, Cap. 6: ». . . τὸ ἀνθρώπινον ἀγαθὸν ψυχῆς ἐνέργεια γίνεται κατ᾽ ἀρετὴν . . .«). Denn die Glückseligkeit kann nur in einer dem Menschen eigenthümlichen Thätigkeit bestehen. Eigenthümlich ist ihm aber die Vernunft, die ihn über die Thiere erhebt; die Vernunftthätigkeit aber ist die Tugend. Zur vollen Glückseligkeit bedarf freilich der Mensch auch äusserer Güter und Güter des Leibes, aber der Tugendhafte wird auch ein Unglück angemessen ertragen; denn Glücksgüter sind nur ein Mittel zum Zweck. Das höchste Gut ist natürlich nur ein Ideal, dem gegenüber sich alle Menschen nur in Annäherung an die Glückseligkeit befinden, da doch jedem das eine oder das andere der äusseren Güter fehlt. Den grössten Theil unseres Lebens leben wir in Vorbereitung zur Vollendung; daher bedarf es eines vollen Lebens zur Glückseligkeit. Doch ist Solons Ausspruch, dass niemand vor seinem Ende glückselig zu nennen sei, irrig, da der Mensch nach dieser Auffassung erst glücklich wäre, wenn er bereits todt ist, und andererseits der wahrhaft Glückliche auch durch Unglücksfälle nicht unglücklich wird.

Die Ethik hat vor Allem die Aufgabe, den Begriff der Tugend zu untersuchen, welche den Grundbestandtheil der Glückseligkeit bildet. Der zweifachen Beschaffenheit der geistigen Thätigkeit zufolge gibt es auch zwei Arten von Tugenden. Auf die Beherrschung des vernunftlosen Seelentheils durch den vernünftigen beziehen sich die ethischen Tugenden, die Tugenden des Charakters; der richtigen Vernunftthätigkeit entsprechen die dianoetischen Tugenden, die Tugenden des Verstandes.

Die Ausführungen des Aristoteles gipfeln in der Definition der Glückseligkeit als der der vollendetsten Tugend entsprechenden Thätigkeit der Seele. Die Vernunft also, der edelste, göttlichste Theil der Seele, muss die Tugend üben, um uns dadurch der Glückseligkeit zuzuführen.

Dieser Grundgedanke des ersten Buches sollte nun durch die Miniatur versinnbildlicht werden, welche unserer Handschrift als Titelbild vorgesetzt ist.

---

[1] Ich erwähne, dass bei Lambeccius die Centralbilder der ersten, sechsten, siebenten und zehnten Miniatur in freilich recht ungenügender Weise abgebildet sind.

[2] Ethik an Nikomachus, griechische Ausgaben von Bekker und Susemihl, deutsche Uebersetzungen mit Commentar von Stahr und Kirchmann. — Ueber die Ethik vgl. besonders Zeller, a. a. O., II, 2, p. 607. — Th. Ziegler, Ethik der Griechen und Römer, Bonn 1886. — Ueberweg, a. a. O. — Ueber sein Verhältniss zu Plato vgl. Schwegler in seiner Geschichte der Philosophie, Stuttgart 1883.




Heliogr. von J. Blechinger, Wien

WIEN, HOFBIBLIOTHEK, COD. PHIL. GRAEC. 4 FOL. 1. MINIATUR ZUM I BUCH DER ETHIK.

*a)* f. 1: Miniatur zum I. Buche (Tafel VI).

Das Hauptinteresse wendet sich zunächst dem allegorischen Centralbilde zu, dessen Rahmen von einem prächtigen Triumphbogen aus hellbraunem Marmor gebildet ist. Dieser erhebt sich auf zwei Marmorstufen, welche den Titel des Werkes »ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ ΗΘΙΚΩΝ . · . . · . ΝΙΚΟΜΑΧΕΙΩΝ ΒΙΒΛΙΟΝ . · . Α« tragen. Goldene Gesimse, an deren Ecken Putten mit goldenen Kugeln sitzen, scheiden die in Reihen übereinander angebrachten Reliefs. An der Vorderseite sind in Nischen Statuen von Kriegern, der Artemis mit einem kleinen goldenen Widder und zu oberst der drei Grazien,[1] an den Innenseiten Krieger in Relief als Schmuck verwendet. Den breiten Fries belebt das Relief eines bewegten Reiterkampfes, während die Mitte des Architravs das in Gold und Grisaille ausgeführte herzogliche Wappen krönt. Die Zwickeln des Bogens schmücken die Brustbilder des Plato und Aristoteles in Basrelief, ganz im Typus der Bronzeplaquetten des Braunschweiger Museums.[2]

Durch diesen Triumphbogen blicken wir auf eine Hügellandschaft; ein Hirte treibt seine Heerde auf die Weide. Im Vordergrunde schwebt auf einer goldstrahlenden Wolke eine Frau, welche vier Jungfrauen mit ihrem Mantel umfasst. Sie trägt ein golddurchwirktes Purpurgewand, welches ein Goldgürtel um die Taille festhält; ein weiter, pelzgefütterter Goldbrocatmantel flattert von ihren Schultern, auf welche die blonden Locken ihres Haares herabfallen. Kleine blaue Flügel an ihren Schläfen kennzeichnen sie als eine Allegorie. Mit ihrem Mantel umschlingt sie die vier jungfräulichen Cardinaltugenden. Ein Schwert charakterisirt die Justitia, eine Säule die Fortitudo, ein Spiegel die Prudentia, Kanne und Schale die Temperantia.

Wen haben wir also in der Frau mit dem beflügelten Haupte zu erkennen? Lambeccius erkennt in ihr eine Allegorie der ψυχή,[3] welche die Tugenden aufnimmt. Wir würden darnach in ihr eine Illustration der ψυχή in der mythischen Darstellungsweise zu verstehen haben, wie sie Plato im Phaedrus (§§ 51—65) entwirft, wenn er der Seele ein »Gefieder« beilegt. Dazu stimmt auch, dass der Miniator die vier Cardinaltugenden, die ja in der Ethik des Areopagiten eine so wichtige Rolle spielen, als Aufklärung beifügte. Eine Stelle in dem Commentar des Andrea Matteo zu Plutarch veranlasst mich aber, der gegebenen Erklärung eine Beschränkung aufzulegen. Der Herzog gibt gleich im ersten Buche seines Commentars Ausführungen »de parte animae, quae virtutes admittit«, und kommt zu dem auf Aristoteles begründeten Resultate, dass die Ratio, und zwar die Ratio Activa, die »virtutes morales« zulässt, also dass die Vernunft die Tugenden des Charakters in sich aufnimmt und sie ausbildet. Damit lehnt sich Andrea Matteo an den Schluss des ersten Buches der nikomachischen Ethik an. Ich möchte daher vermuthen, dass die Darstellung des Bildes als eine Allegorie der Vernunft (ratio),[4] welche die Tugenden empfängt, zu deuten ist.

Für die bildliche Wiedergabe mag aber dem Herzoge Plato als Vorbild gedient haben. Um die »virtutes morales« zu bezeichnen, werden der Deutlichkeit halber die vier Cardinaltugenden der platonischen Ethik verwendet, für die Gestaltung der Ratio das platonische Bild der gefiederten Seele übernommen. Eine Stelle im dritten Buche des Commentars bestärkt die Vermuthung, dass der Herzog das Programm entworfen habe. Es heisst dort (p. LXXXVIII): ». . . Hanc (nämlich: sapientiam) Plato per doctrinam atque reminiscentiam acquiri putat: dum ratio, quae alas amisit, si se convertat ad mentem, reminiscendo statim abiectas alas assumit«; woraus hervorgeht, dass dem Herzoge die platonischen Ausführungen über die Seele bekannt waren.

Mit dieser Darstellung der Vernunft ist die Grundlage der aristotelischen Ethik zur Darstellung gebracht, die gerade hierin in schroffem Gegensatze zu Plato steht. In der Thätigkeit der Vernunft,

---

[1] Nach Bradley (wohl irrig) Tugenden; die drei Grazien folgen dem Vorbilde der bekannten Antike der Opera zu Siena.

[2] Vgl. Louis Courajod, L'imitation et la contrefaçon des objects d'art antique en XV^e et en XVI^e siècle (Gaz. des beaux-arts, XXXIV. Bd.).

[3] Bradley, a. a. O., nennt sie »Philosophie«; doch halte ich diese Erklärung für unrichtig, da sie in keinem Zusammenhang mit dem Inhalte des Buches steht.

[4] Dass »λόγος« ein Masculinum ist, ist kein Hinderniss, da dem Herzog der lateinische Ausdruck viel näher lag und Andrea Matteo in seinen Ausführungen den lateinischen Ausdruck »ratio« benützt.

in der Ausübung der Tugend besteht aber nach Aristoteles die Glückseligkeit. In diesem Sinne können wir unsere Darstellung der die Tugenden empfangenden Vernunft als eine Versinnbildlichung der εὐδαιμονία (Glückseligkeit) nach der Definition des Aristoteles auffassen.

Ganz eigenartig ist die Anlage der um dieses Centralbild gruppirten Randminiatur. Wie aus der Vogelperspective gesehen, breitet sich eine Landschaft fast über die ganze Seite aus, nur den Raum für das Centralbild und den Text freilassend; eine terrassenförmige Wiesenlandschaft, belebt von Bäumchen und Gesträuch, kleinen Häuschen und überhängenden, zerklüfteten Felsen; im Hintergrunde (oben) begrenzen blaue Berge den Horizont, gegen welchen sich der tiefblaue Himmel ins Abendroth abtönt. Das satte Grün der Vegetation, die phantastischen Felsen, die Abendstimmung verleihen der Landschaft eine eigenartige, harmonische Gesammtwirkung.

Oberhalb des Centralbildes sind in einem blauen Halbkreise, den ein Band, offenbar der Thierkreis, umschlingt, kleine goldene Thiere, Sternbildern gleich, angebracht, welche mit ihnen entsprechenden Thieren in der Landschaft darunter durch Goldstrahlen verbunden sind. Neben Pferd, Esel, Hund und Rind finden wir auch Maus, Dachs, Ameisen, Heuschrecken und Fliegen vertreten; aber auch ein Jüngling, als Vertreter der Menschen, steht (rechts oben) unthätig in der Landschaft; ein anderer (links) reitet auf einem Pferde. Kurz, die lebenden Wesen der Erde sind mit den ihnen entsprechenden Abbildern im Himmel in Verbindung gesetzt. Diese Beziehungen der irdischen Wesen mit den Vorbildern im Himmel bilden den Kernpunkt der platonischen Ideenlehre, nach welcher jedes Wesen seinem vollendeten Vorbilde, der Idee, nachgebildet sei. Diese Ideen, die in der Welt der Sterne ihren Sitz haben, sind die Gattungsbegriffe, denen die einzelnen Individuen untergeordnet sind. Auf diese Ansicht baut Plato sein ganzes philosophisches System auf und gerade gegen diese Ideenlehre wendet sich Aristoteles in scharfer Kritik. Es scheint daher sonderbar, dass der Miniator in einer Handschrift des Aristoteles Platons Ideenlehre dargestellt hat; und doch ist es zweifellos, dass diese der vorliegenden Darstellung zu Grunde liegt. Wenn auch Andrea Matteo in seinem Commentare (I. Buch) auf die Stelle in der Schrift des Aristoteles περὶ οὐρανοῦ hinweist »loquamur de stellis tamquam de corporibus vivis«,[1] so fehlt darin doch der Gedanke einer engen Verbindung mit den irdischen Wesen. Offenbar sollte eben in dieser ersten Miniatur der Gegensatz zwischen der platonischen Auffassung des höchsten Gutes als Idee und der des Aristoteles als Vernunftthätigkeit betont werden, wie ja auch Aristoteles und Plato in den Zwickeln des Triumphbogens einander gegenübergestellt sind.

Den philosophischen Allegorien der oberen Hälfte stehen in der unteren mythologisch-historische Darstellungen entgegen, welche dem Centralbilde zur Erläuterung dienen sollen. Aristoteles wendet sich im 11. Capitel des I. Buches gegen Solons Ausspruch, das niemand vor seinem Ende glücklich zu nennen sei. Dies mochte Andrea Matteo veranlasst haben, den ausführlichen Bericht des Herodot (I, Cap. 28 ff.) über Solon und Krösus heranzuziehen und ihn für diese Miniatur zu verwenden.

Das untere Breitbild zerfällt in zwei nicht sonderlich geschiedene Scenen. Die linke Hälfte stellt die Geschichte von Kleobis und Biton dar, welche Solon nächst Tellus als die Glücklichsten pries (Herodot I, Cap. 51). Ein im Innern gothisch gewölbtes Gebäude soll den Heratempel von Argos vorstellen. Ein Priester, mit langem Gewand und Turban, empfängt mit dem Ausdrucke höchster Verwunderung zwei nackte Jünglinge, Kleobis und Biton, welche ihre greise, in ein violettes Gewand gehüllte Mutter auf einem Holzkarren selbst zum Heiligthume der Göttin ziehen. Zwei Argiver dahinter preisen den Edelmuth der Jünglinge.[2] Die äusserst lebendige Darstellung zeigt von grosser Realistik; besonders die greise Mutter der Jünglinge ist vortrefflich charakterisirt. Die Modellirung ist trefflich aber die Auffassung derb und in den Gesichtern sogar roh.

Ich schliesse daran gleich die darüber befindliche Scene, welche mit der Darstellung der Ideenwelt Platons in einer Landschaft vereinigt ist. Ein Greis in vornehmer Tracht, mit Turban auf dem

---

[1] Im I. Buch des Commentars in dem Abschnitte »De essentia et substantia«.

[2] Nach der Erzählung des Herodot erflehte die Mutter für ihre Kinder das grösste Glück. Kleobis und Biton aber entschliefen im Tempel der Göttin.

Kopfe, wird von einem jungen Manne mit grimassenhaftem Antlitze beim Ohre gepackt, der mit der Rechten zum Streiche ausholt; ein dritter liegt enthauptet auf dem Boden. Dem Zusammenhange entsprechend, halte ich die Scene für eine Darstellung des Tellus, der als der glücklichste Mensch auf Erden noch ein ruhmvolles Ende im Kriege gegen Eleusis fand. Wenigstens entspricht diese Deutung am ehesten den Ausführungen des Herodot, welchem, wie wir sehen werden, ja auch die beiden Darstellungen rechts entlehnt sind.[1] So haben wir links den Tellus, Kleobis und Biton, nach Solon die glücklichsten Menschen der Welt. Im Gegensatze dazu führen uns die Scenen rechts Krösus im Unglücke vor (Herodot I, Cap. 87).

Rechts unten unter einem mit einem Fries mit bewaffneten Kindern geschmückten Thorbaue Krösus, in königlichen Gewändern, gefesselt auf dem brennenden Scheiterhaufen; links davon sitzt Kyros, in bunten Prunkgewändern, mit Turban, Krone und Scepter auf einem Throne, über dessen Lehne ein orientalischer Teppich geworfen ist. Seine Linke hat er sprechend erhoben, als ob er den Befehl ertheilen wollte, das Feuer zu löschen. Ein Soldat in orientalischer Tracht giesst, dem Befehle gehorchend, Wasser in das Feuer. Doch umsonst, unlöschbar scheint das Feuer. Da erscheint auf goldstrahlender Wolke, auf einem Schwane reitend, Apoll und löscht durch Regen den Brand. Soldaten und Höflinge des Kyrus sind Augenzeugen des wunderbaren Vorganges; rechts eine Gruppe von Reitern und Soldaten, unter denen einer mit ausgesprochenem Negertypus auffällt, der einen Doppelhaken trägt, um das Feuer anzuschüren.

Auch diese Scene zeichnet sich durch die realistische Auffassung, die derben grimassenhaften Gesichter und das glühende Colorit aus.

Es erübrigt noch die Darstellung rechts vom Mittelbilde, welche wieder in die Landschaft der oberen Hälfte eingefügt ist, zu erklären.

Zwei Männer, in sonderbar verdrehten Stellungen, treiben vier prunkvoll beschirrte Rosse an, welche Schlangen in ihren Zähnen halten, während andere Schlangen aus Löchern im Boden hervorkommen und die Beine der Pferde umschlingen. Die Erklärung bietet wieder Herodot (I, Cap. 78), der erzählt, dass vor dem Kriege gegen Kyros sich die Felder mit Schlangen füllten, welche von den Pferden gefressen wurden. Die Zeichendeuter der Telmesser deuteten diese Erscheinung dahin, dass ein fremdes Heer die Einheimischen unterjochen werde; denn die Schlange sei ein Kind der Erde, das Pferd aber bedeute den Feind und Fremdling. Also ein Vorzeichen für die Besiegung des Krösus durch den Perserkönig.

Diese Erzählung des Herodot ist in unserem Bilde mit besonderer Sorgfalt zur Darstellung gebracht. Vortrefflich ist die Modellirung der Pferde, wie überhaupt der Miniator in seinen Thierdarstellungen vorzüglich ist. Sonderbar verdreht ist die Stellung der beiden Männer, welche auch durch ihre knochigen Gesichter auffallen. Waagen, der die Scene als Fuhrleute mit vier Pferden deutet, vermuthet, dass ein deutscher Kupferstich als Vorbild gedient hätte. Ich kann mich dieser Ansicht nicht anschliessen. Das individuelle Gepräge und der seltsame Gegenstand scheinen mir eher dafür zu sprechen, dass die Composition für diesen Zweck eigens erfunden wurde.

Das Centrum der Miniatur versinnbildlicht den Grundgedanken des Aristoteles, die Glückseligkeit als eine Thätigkeit der Vernunft, die Randminiaturen in der oberen Hälfte Platons Ideenlehre als Gegensatz zu Aristoteles, in der unteren links Tellus, Kleobis und Biton als Beispiele für glückliche Menschen, rechts Krösus auf dem Scheiterhaufen und die schlangenfressenden Rosse als Vorbedeutung des Unglücks zur Verdeutlichung des Gedankens, dass auch dem Glücklichsten ein Unheil widerfahren kann. So illustrirt die Miniatur in ihren einzelnen Scenen den Gedankengang des ersten Buches der Ethik; aber die freie Behandlung aristotelischer Gedanken verräth deutlich die Ingerenz eines selbstständig denkenden Gelehrten, dessen Angaben dem bildenden Künstler zur Richtschnur dienten.

---

[1] Gegen eine Darstellung des Brudermordes des Adrastus (Herodot I, Cap. 35) spricht der Altersunterschied zwischen Mörder und Ermordeten aber auch der geistige Zusammenhang.

**II. Buch:** Im zweiten Buche seiner Ethik wendet sich Aristoteles zu Untersuchungen über den Begriff der Tugend. Diese entsteht durch Gewöhnung; gewöhnt man sich, vor dem Furchtbaren nicht zurückzuweichen, so wird man tapfer, sowie der Tapfere das Furchtbare verrichtet. Nun ist die Tugend weder ein Affect noch ein Vermögen sondern eine Richtung (ἕξις) unseres Wesens, und zwar, da sowohl das Zuviel als das Zuwenig beim Handeln in der Regel tadelnswerth ist, eine feste, vorsätzliche Richtung des Gemüthes, welche die für uns geltende Mitte einhält, die durch die Vernunft bestimmt wird (Cap. 6: ἔστιν ἄρα ἡ ἀρετὴ ἕξις προαιρετική, ἐν μεσότητι οὖσα τῇ πρὸς ἡμᾶς ὡρισμένῃ λόγῳ καὶ ὡς ὁ φρόνιμος ὁρίσειε. μεσότης δὲ δύο κακιῶν, τῆς μὲν καθ' ὑπερβολήν, τῆς δὲ κατ' ἔλλειψιν). Sie ist die Mitte zwischen zwei Lastern, dem Uebermass und dem Mangel. Auch ist uns nur die Anlage zur Tugend angeboren; sie selbst muss durch Uebung erworben werden. Aristoteles zählt dann die Tugenden einzeln auf, gibt ihre Extreme des Zuviels und Zuwenigs und zeigt näher an der Tapferkeit, wie die Mitte zwischen der Tollkühnheit und Feigheit keine arithmetische ist sondern bei der Tugend die richtige Mitte oft dem einen der Extreme näher steht als dem anderen.

*b)* f. 10: Miniatur zum II. Buche (Tafel VII).[1]

Die Miniatur zum zweiten Buche entspricht in ihrer Anlage vollkommen der ersten: Ein Centralbild mit einer Darstellung des Hauptgedankens, umgeben von einer Randminiatur, die ohne geometrische Theilung in ein Gesammtbild zusammengefasst ist, inhaltlich aber wieder in zwei Breitbilder oben und unten, die durch kleinere Gruppenbilder in der Mitte rechts und links verbunden sind, zerfällt. Das von einer Goldleiste umrahmte Centralbild enthält wieder eine philosophisch-allegorische Composition: Auf einem zerklüfteten Felsen, dessen Höhlungen Schlangen, Kröten und Drachen bewohnen, thront eine Frau im Purpurgewand, auf welches ihr blondes Haar über die Schultern herabwallt; einen Lorbeerast hält sie an ihre linke Schulter gelehnt und mit ihrer Rechten balancirt sie ein goldenes Stäbchen mit Flammenbüscheln an den Enden, dessen Mitte ein goldener Apfel kennzeichnet. Aufmerksam betrachtet sie das Gleichgewicht des Stäbchens. Das Symbol des Stäbchens, dessen Flammenbüschel an den Enden als die Extreme zu deuten sind, dessen Mitte durch einen goldenen Apfel bezeichnet ist, lässt in der weiblichen Figur eine Allegorie der Tugend, ἀρετή, erkennen. Die Wahl des Symbols, welches sie als die Mitte zwischen zwei Extremen charakterisirt, ist so recht nach gelehrter Humanistenart gekünstelt ausgefallen; aber wenigstens im Zusammenhang mit dem Text wird diese Allegorie verständlich. Ist doch nach Aristoteles die Tugend die Mitte zwischen zwei Extremen, welche von der Vernunft bestimmt wird. Deshalb achtet die ἀρετή als eine Thätigkeit der Vernunft in unserem Bilde, dass ihr Symbol nicht aus dem Gleichgewichte kommt.

Von allen Seiten suchen Knaben und Jünglinge, Männer und Greise den Gipfel des Felsens zu erklimmen, um von der ἀρετή den Preis des Lorbeers zu erringen; doch zu schwach sind ihre Kräfte, jählings stürzen sie in die Tiefe. Ein nackter Knabe hat den Gipfel fast erstiegen; doch aus einer Höhle ragt der Kopf eines Drachen, das Unheil ahnen lassend; ein anderer stürzt in eine Schlucht, aus der ein Ungethüm seinen Rachen hervorstreckt; ein dritter schreckt vor dem Anblick einer Kröte zusammen. Abgestürzte blicken mit bis zur Grimasse verzerrten Gesichtern, von Schauer erfüllt, zu dem gefahrvollen Fels der Tugend empor. Können wir in der Allegorie die ἀρετή verstehen, so dürften diese Männer, welche den beschwerlichen Weg zur Tugend nicht zu überwinden vermögen, nach Aristoteles diejenigen bedeuten, für welche die Tugend ein unerreichbares Ideal bleibt. Im Gegensatz zu den Tollkühnen, die mehr wagen, als ihre Kräfte vermögen, verfallen diese in das entgegengesetzte Extrem des Mangels. Es fehlt ihnen die Fähigkeit und Kraft, die Hindernisse zu überwinden und siegreich zur Tugend vorzudringen.

Dem allegorischen Centralbilde stehen die mythologischen Bilder der Randminiatur gegenüber, welche, wie erwähnt, in ihrer Anlage der ersten Miniatur entsprechen.

Unser ganz besonderes Interesse erregt die Landschaft, welche die ganze obere Hälfte einnimmt. Durch das Mittelbild unterbrochen, breitet sich eine reizende Seelandschaft aus, gegen den Horizont begrenzt durch tiefblaue Berge und zackige Felsen. Trümmer eines Palastes, epheuumrankte Marmorpfeiler und Säulen erhöhen den eigenartigen Reiz der in Abendstimmung getauchten Scenerie. Links entströmt dem See ein Fluss, der abwärts fliessend sich zu einem Weiher im unteren Bilde erweitert. In dem Wipfel einer hochragenden Eiche (rechts) hat ein Adler seinen Horst aufgeschlagen, links

---

[1] Annähernd in der Originalgrösse der Miniaturen.




Heliogr. von J. Blechinger, Wien.

WIEN, HOFBIBLIOTHEK, COD. PHIL. GRAEC. 4, FOL. 10: MINIATUR ZUM II BUCH DER ETHIK.


ἐπαινοῦμεν δὲ, καὶ τὸν σοφὸν, κατὰ τὴν ἕξιν· τῶν ἕξεων δὲ
τὰς ἐπαινετὰς, ἀρετὰς λέγομεν.

davon, von Seraphim umgeben, schwebt auf einem tiefblauen Sternenhimmel auf Wolken das Wappen des Andrea Matteo. Die Landschaft steht so im Vordergrunde des Interesses, dass man kaum der mythologischen Darstellung achtet. Links ober dem silberglänzenden Wasserspiegel sieht man in flammensprühenden Wolken den Wagen des Phaeton, dessen Rosse wild auseinanderfahren. Darüber thront auf goldenem Throne, inmitten strahlenden, sonnenartigen Glanzes Jupiter; ein Oelzweig krönt sein Haupt, ein Scepter kennzeichnet ihn als den König der Götter, der den Knaben mit einem Blitzstrahl in die Tiefe stürzt, um ihn für seinen Uebermuth zu strafen. Dem See darunter entströmt links, wie erwähnt, ein Fluss, der Eridanos, in welchem der Leichnam des Phaeton sichtbar wird. Zwei Frauen, Klymene und eine Heliade, Mutter und Schwester, knieen an den Ufern des Flusses und beweinen den Tod des Jünglings.

Der Sturz des Phaeton, der in dieser Scene zur Darstellung gebracht wird, ist also hier als ein Beispiel für die Tollkühnheit, das Extrem des Uebermasses, aufzufassen. Derselbe Gedanke liegt auch den beiden anderen mythologischen Darstellungen dieser Randminiatur zu Grunde.

Rechts, den Heliaden entsprechend, sehen wir Saturn (Kronos), in der üblichen Weise durch Stab und Sichel gekennzeichnet (in dieser Weise auch im sogenannten Kartenspiel des Mantegna). Er trägt einen pelzgefütterten rothen Mantel über sein hellviolettes Gewand und eine rothe Mütze; an seiner Rechten hält er eines seiner Kinder, im Begriffe, es zu verzehren, um sich die Herrschaft zu sichern und nicht wie sein Vater Uranus von seinem Sohne entthront zu werden. Die Grausamkeit des Kronos war die erste Greuelthat in der Welt, Streit und Mord waren Folgen der vermessenen That. Der Gedanke der ὑπερβολή liegt auch hier zu Grunde, wie er am deutlichsten in dem unteren Bilde zum Ausdruck gelangt.

Der Eridanos, der dem See links oben entströmt, erweitert sich unten zu einem grösseren Weiher inmitten buschiger Baumgruppen. Enten und Reiher treiben sich im Wasser herum, Kraniche kommen im Zuge herangeflogen. Dädalus und Ikarus, welche Flügel an ihren Armen festgebunden haben, fliegen durch die Luft; doch Ikarus, welcher der Sonne zu nahe gekommen war, stürzt kopfüber in die Tiefe. Entsetzen malt sich auf den Gesichtern der am Ufer des Teiches stehenden Landleute. Ein Greis, auf einen Stock gestützt, weist seine Begleiter auf die Erscheinung der beiden Fliegenden, die sie für Gottheiten halten. Höchstes Erstaunen geben sie über das ungewohnte Schauspiel kund; ein Fischer, der seine Angel ausgeworfen hat, breitet in Verwunderung die Arme aus, während ein anderer, mit ausgesprochenem Negertypus, sorgenvoll aufblickt und nach einem Knäuel greift. Die höchst realistische Composition ist dafür lehrreich, wie der Herzog für sein Programm Stellen aus den Classikern zur Erläuterung heranzog. In diesem Falle wählte er die lebendige Schilderung Ovid's im VIII. Buch seiner Metamorphosen; ich führe die hieher gehörenden Verse an, aus welchen die directe Benützung des Autors für die bildliche Darstellung deutlich hervorgeht.

VIII. Buch, Vers 211: — — — — — — — — — dedit oscula nato
Non iterum repetenda suo, pennisque levatus
Ante volat, comitique timet, velut ales, ab alto
Quae teneram prolem produxit in aëra nido:
Hortaturque sequi damnosasque erudit artes,
Et movet ipse suas et nati respicit alas.
Hos, aliquis, tremula dum captat harundine pisces,
Aut pastor baculo stivave innixus arator
Vidit, et obstipuit, quique aethera carpere possent,
Credidit esse deos.

Einen eigenartigen Reiz verleihen dem unteren Bilde die beiden Figuren rechts. Ein Mann mit langem Haar und Bart, in rothem Mantel und hohem Hut mit breiter Krämpe, unterweist einen vornehmen Jüngling in gelbem Mantel, der durch ein Buch unter dem rechten Arm als Schüler gekennzeichnet ist. Es entspricht ganz der naiven Auffassung, welche unser Miniator dem Mythos entgegenbringt, dass er hier Aristoteles als Lehrer des Alexander darstellt, wie er seinen königlichen Schüler als warnendes Beispiel der Ueberhebung auf Dädalus und Ikarus verweist. Der Maler lässt

sogar in seiner Naivität Aristoteles und Alexander Augenzeugen des sagenhaften Vorganges sein und erreicht damit gewiss vollends seine Absicht, die Beziehungen der mythologischen Bilder mit dem geistigen Inhalt des Textes recht eindringlich zu machen.

So haben die einzelnen Scenen der Randleisten den Gedanken der ὑπερβολή gemeinsam, sowie im Centralbild die ἀρετή und in den abstürzenden Männern die ἔλλειψις zur Darstellung gebracht ist.

Künstlerisch stehen diese beiden ersten Miniaturen der Ethik an erster Stelle unter den Prachthandschriften des Herzogs, ja sie gehören zu den interessantesten italienischen Buchmalereien jener Zeit. Wir werden auf den Stilcharakter dieses Miniators später zu sprechen kommen, wenn wir auch die anderen von ihm herrührenden Miniaturen betrachtet haben werden. Soviel können wir aber schon jetzt constatiren, dass er Sinn für landschaftliche Stimmung mit einer realistischen Auffassung und glühendem Colorit verbindet. Als diesen beiden Miniaturen gemeinsam, gegenüber seinen anderen Miniaturen in dieser Handschrift, möchte ich die über die ganze Seite ausgebreitete, zusammenhängende Landschaft der Randminiatur hervorheben, in welche die einzelnen Scenen ohne Untertheilung frei eingefügt sind.

**III. Buch**: Ehe Aristoteles zur Behandlung der einzelnen Tugenden übergeht, bespricht er die Frage nach dem freien Willen. Gründliche Untersuchungen bringen ihn zur Ueberzeugung, dass derjenige, welcher tugendhaft handelt, vor Allem freiwillig (ἑκούσιος) handeln muss, d. h. wissend und nicht gezwungen, und zweitens vorsätzlich und mit Ueberlegung. Tugend und Laster stehen in Abhängigkeit von unserem Willen. Wir berathschlagen nur über Dinge, die in unserer Macht stehen, nicht aber über die Wissenschaft vom Ewigen und Anderes mehr. Dagegen berathschlagen wir in der Heilkunst (τὰ κατ' ἰατρικήν), in der Finanzkunst oder Staatsverwaltung (τὰ καθ' χρηματιστικήν), in der Steuermannskunst (τὰ περὶ κυβερνητικήν) mehr als bei der Gymnastik (τὰ περὶ γυμναστικήν).[1] Dabei berathen wir nicht über den Zweck sondern über die Mittel zum Zwecke; der Wille zielt auf den Zweck, die Ueberlegung sucht die Mittel, diesen Zweck zu erreichen. Wir sind für unser Handeln verantwortlich; deshalb werden wir für unsere schlechten Handlungen bestraft.

Nach diesen Ausführungen wendet sich Aristoteles der Besprechung der einzelnen Tugenden zu. Er beginnt mit der Tapferkeit, welche die Mitte im Gebiete der Furcht und des Muthes (ἀνδρεία . . . ἐστὶ μεσότης περὶ φόβους καὶ θάῤῥη), die Mitte zwischen Feigheit und Verwegenheit sei. Die Tapferkeit bewährt sich vorzugsweise bei den Gefahren des Krieges; doch wird der Tapfere auch auf hoher See oder bei Krankheit sich furchtlos erweisen. Daneben wird auch das Verhalten der Bürger in Gefahren (bürgerliche Tapferkeit, ἡ πολιτικὴ ἀνδρεία), die Erfahrung der Söldner (ἐμπειρία), der Eifer, d. i. das verwegene Handeln in der Aufregung (θυμός), die Vertrauensseligkeit und die Tapferkeit der Unwissenden (ἀγνοοῦντες) fälschlich mit dem Namen Tapferkeit bezeichnet; fehlt ja in diesen Fällen gerade das Wesen der Tapferkeit, das Handeln um des Schönen, Edlen willen.

An die Tapferkeit schliesst Aristoteles die Selbstbeherrschung (σωφροσύνη) als das richtige Verhalten in Bezug auf die Lust (μεσότης περὶ ἡδονάς), als die Mitte zwischen der Zuchtlosigkeit (ἀκολασία) und völligen Unempfindlichkeit (ἀναισθησία).

*c)* f. 17: Miniatur zum III. Buch (Tafel VIII).

Die Miniaturen zu den beiden ersten Büchern der Ethik übertreffen hinsichtlich ihres ausgesprochenen, individuellen Stils die folgenden Bilder der Handschrift. Sie zeichnen sich aber auch durch Einheitlichkeit ihrer Anlage, durch den engen Zusammenhang der historischen und mythologischen Randbilder mit dem allegorischen Centralbild den übrigen Miniaturen des Codex gegenüber aus. Immerhin befolgen auch diese im Wesentlichen dasselbe Princip, indem das Mittelbild eine allegorische Composition, die Randbilder mythologische und historische Darstellungen aufweisen. Es ist daher auffallend, dass gerade die Miniatur zum dritten Buche eines allegorischen Centralbildes entbehrt. Der Grund mag wohl in den Ausführungen des Aristoteles selbst liegen. Die Betrachtungen über den freien Willen sind blos als eine — freilich bedeutsame — Abschweifung vom Gedankengang aufzufassen; die Tapferkeit und Mässigkeit benöthigten keine selbstständige Darstellung, da sie bereits auf dem ersten Bilde unter den Cardinaltugenden zu finden waren. So liess es auch der Miniator oder vielmehr der Verfasser des Programms bei den erläuternden Randbildern bewenden.

Schon in der äusseren Anlage unterscheiden sich die folgenden Miniaturen von den beiden ersten dadurch, dass die einzelnen Scenen durch eine architektonische Umrahmung geschieden sind.

---

[1] Diese vier Beispiele waren bei den griechischen Philosophen überhaupt sehr beliebt; wir finden sie z. B. auch in Platons Republik.


το δ' ἔσται μάλιστα· τοῦτον γὰρ τρόπον ὃν λέγομεν· σκοπεῖν δὲ δεῖ·
καὶ πρὸς ἃ καὶ αὐτοὶ εὐκατάφοροι ἐσμέν· ἄλλοι γὰρ πρὸς ἄλλα πεφύ
καμεν· τοῦτο δ' ἔσται γνώριμον· ἐκ τῆς ἡδονῆς· καὶ τῆς λύπης τῆς
γενομένης περὶ ἡμᾶς· εἰς τοὐναντίον δ' αὐτοὺς ἀφέλκειν δεῖ· πολὺ
γὰρ ἀπάγοντες τοῦ ἁμαρτάνειν· εἰς τὸ μέσον ἥξομεν· ὅπερ οἱ τὰ
διεστραμμένα τῶν ξύλων ὀρθοῦντες ποιοῦσι· ἐν παντὶ δὲ μάλιστα φυ
λακτέον· τὸ ἡδὺ· καὶ τὴν ἡδονήν· καὶ πᾶσιν ἐπιλέγειν· τὴν ἐκείνων
φωνήν· οὕτω γὰρ αὐτὴν ἀποπεμπόμενοι ἧττον ἁμαρτησόμεθα·
ταῦτ' οὖν ποιοῦντες ὡς ἐν κεφαλαίῳ εἰπεῖν, μάλιστα δυνησόμεθα
τοῦ μέσου τυγχάνειν· χαλεπὸν δ' ἴσως τοῦτο· καὶ μάλιστα ἐν τοῖς κα
θ' ἕκαστον· οὐ γὰρ ῥᾴδιον διορίσαι· καὶ πῶς· καὶ πρὸς· καὶ ἐπὶ ποί
οις· καὶ πόσον χρόνον ὀργιστέον· καὶ γὰρ ἡμεῖς· ὁτὲ μὲν· τοὺς ἐλλεί
ποντας ἐπαινοῦμεν· καὶ πράους φαμέν· ὁτὲ δὲ· τοὺς χαλεπαίνοντας·
ἀνδρώδεις ἀποκαλοῦμεν· ἀλλ' ὁ μὲν μικρὸν παρεκβαίνων· οὐ ψέγεται
οὔτ' ἐπὶ τὸ μᾶλλον· οὔτ' ἐπὶ τὸ ἧττον· ὁ δὲ πλέον· οὗτος γὰρ οὐ λανθά
νει· ὁ δὲ μέχρι τίνος· καὶ ἐπὶ πόσον ψεκτός· οὐ ῥᾴδιον τῷ λόγῳ ἀ
φορίσαι· οὐδὲ γὰρ ἄλλο οὐδὲν τῶν αἰσθητῶν· τὰ δὲ τοιαῦτα· ἐν
τοῖς καθ' ἕκαστον· καὶ ἐν τῇ αἰσθήσει ἡ κρίσις· τὸ μὲν ἄρα τοσοῦτο
δηλοῖ· ὅτι ἡ μέση ἕξις· ἐν πᾶσιν ἐπαινετή· ἀποκλίνειν δὲ δεῖ· ὁτὲ
μὲν ἐπὶ τὴν ὑπερβολήν· ὁτὲ δ' ἐπὶ τὴν ἔλλειψιν· οὕτω γὰρ ῥᾷστα τοῦ
μέσου· καὶ τοῦ εὖ τευξόμεθα· :~ :~

Τῆς δ' ἀρετῆς· περὶ πάθη τε καὶ πράξεις
οὔσης· καὶ ἐν μὲν τοῖς ἑκουσίοις ἐπαί
νων καὶ ψόγων γενομένων· ἐν δὲ τοῖς ἀ
κουσίοις συγγνώμης· ἐνίοτε δὲ καὶ ἐλέου·
τὸ ἑκούσιον καὶ ἀκούσιον· ἀναγκαῖον ἴσως
διορίσαι· τοῖς περὶ τὴν ἀρετὴν ἐπισκο
ποῦσι· χρήσιμον δὲ καὶ τοῖς νομοθετοῦσι,

Heliogr. von J. Blechinger, Wien

WIEN, HOFBIBLIOTHEK, COD. PHIL. GRAEC. 4 FOL. 17: MINIATUR ZUM III BUCH DER ETHIK

Die einzelnen Bilder sind auf unserer Miniatur durch grüne Blattleisten getrennt, welche auch die ganze Seite und das Textblatt umschliessen, und zwar so, dass die oberen drei Bildchen in einen Rahmen zusammengefasst sind; darunter folgt rechts und links ein Randbild, zu unterst ein grösseres Breitbild. So ist wieder die Dreitheilung der Höhe nach, wie sie in den beiden ersten Miniaturen inhaltlich gegeben war, durch die Umrahmung betont. Die einzelnen Bilder sind ausserdem durch goldene flache Kleeblattbögen auf dünnen Säulchen eingefasst; Perlen sind in die Zwickeln der Bogen zum Schmuck eingesetzt. Oben sind die beiden schmalen Bogen der Seitenbilder mit dem breiten Bogen für das obere Mittelbild in Verbindung gesetzt; die Compositionen aber sind als selbständige Bilder behandelt.

Dem Gedankengang des Aristoteles folgend, sind hier zunächst die vier Seitenbilder rechts und links zu betrachten. Sie beziehen sich auf die erwähnte Stelle im fünften Capitel, an welcher der Philosoph erklärt, man berathschlage nicht über Fragen der exacten Wissenschaften, wohl aber über die Steuermannskunst, Gymnastik, Heilkunst und Staatsverwaltung. Das Bildchen links oben dient zur Illustration der Steuermannskunst. Nahe der Meeresküste steht auf einem kleinen Delphin der jugendliche Gott des Meeres, Poseidon, nackt, ein rothes Tuch auf den Armen, den Dreizack in der Rechten, eine Krone auf dem Kopfe. In dem Bilde darunter ist Herakles als Vorbild der Gymnastik dargestellt. Er ist nackt; nur ein violetter Mantel fällt von den Schultern über den Rücken herab; ein Eichenkranz schmückt sein Haupt, an den Füssen trägt er Sandalen, in der Rechten führt er eine Keule. Er sitzt auf einer Rasenbank in einer felsigen Landschaft.

Rechts oben ist ein Bild der Heilkunst gewidmet, die bei Aristoteles — der selbst der Sohn eines Arztes war — eine so grosse Rolle spielt. Ein Arzt in langem rothen Talar und schwarzer Mütze, mit Scheere und Verbandzeug in der Linken, legt einem Verwundeten einen Verband an, welcher Blätter an die Wunde presst. Auf einer Wolke schwebt Artemis, mit dem Halbmond auf dem Kopfe, mit Bogen und Köcher, herbei, den Arzt unterweisend. Ist sie ja doch auch Heilgöttin (Σώτειρα) und Göttin des leiblichen Gedeihens. Dahinter eine Uferlandschaft mit zerklüfteten Felsen. Man mag da an die Scene im vierten Buch der Ilias (IV, Vers 210—219) denken, wie der Arzt Machaon, des Asklepios Sohn, den durch Pandaros' Pfeil verwundeten Menelaos verbindet. Dadurch gewännen wir noch eine Beziehung zu Aristoteles, dessen Familie ihren Ursprung auf Machaon zurückführte.

Für das Bild darunter erübrigt noch die Staatskunst, welche Aristoteles als Gegenstand der Ueberlegung neben Gymnastik, Steuermannskunst und Heilkunst nennt. Von Kriegern und Höflingen umgeben, sitzt auf hohem silbernen Thron ein König; er trägt einen blauen Mantel über einem rothen Gewand, hohen Kronhut und in der Rechten hält er ein Scepter. Rechts vor ihm steht ein Greis, in tiefviolettem Mantel, mit breitkrämpigem Hut. Seine Tracht erinnert an die des Aristoteles auf der zweiten Miniatur, so dass wir auch hier einen Philosophen vermuthen dürfen. Ein Philosoph als Rathgeber eines Fürsten! Das entspricht so recht den Idealen der beiden grossen griechischen Philosophen. Plato und Aristoteles hatten Gelegenheit, sich in dieser Hinsicht zu bethätigen, jener am Hofe des Tyrannen Dionysius von Syracus, dieser am Hofe Philipps von Macedonien. Der ruhmvolle Aufenthalt des Aristoteles bei Philipp, sein Einfluss auf die Leitung der Politik desselben dürfte in unserem Bilde als Beispiel für die Ueberlegung in der Staatskunst gewählt sein.

So illustriren die vier Seitenbilder der Miniatur in Darstellungen aus dem Mythos und der Geschichte die Ausführungen des Aristoteles über die Ueberlegung, die Grundlage jedes freiwilligen Handelns.

Seine Betrachtungen über die einzelnen Tugenden eröffnet Aristoteles mit der Tapferkeit, der Mitte zwischen der Feigheit und Tollkühnheit. Ihr entspricht die reiche Composition des unteren Breitbildes. Da die Tapferkeit nach der Ansicht des Aristoteles sich vorzugsweise im Kriege bewährt, führt uns der Miniator eine bewegte Kampfscene vor. Ein Fluss scheidet die feindlichen Truppen. Eine Ziegelbrücke, die über den Fluss führt, ist zusammengebrochen; zwei Arbeiter suchen mittelst einer Winde einen Pfosten aufzurichten, um die Brücke zu sprengen. Rechts eine Ritterschaar mit Lanzen und Hellebarden, im Hintergrund auf einem Hügel eine Stadt. Hitzig entspinnt sich der Kampf links vom Flusse (am rechten Ufer desselben). Ein Ritter auf einem Rappen, in voller Rüstung,

mit flatterndem rothen Mantel, ist als Hauptheld dadurch hervorgehoben, dass er zweimal nebeneinander, jedesmal siegreich über seinen Gegner, dargestellt ist. Einmal kämpft er mit einem Ritter zu Fuss; er hat seinem Gegner die Lanze in die Brust gestossen, während dieser das Ross seines Feindes verwundet, so dass es bäumt. Links daneben hat der siegreiche Ritter seinen Gegner vom Pferd gestossen und durchbohrt. Soldaten eilen mit geschwungener Keule ihren besiegten Anführern zu Hilfe. Zu äusserst links Soldaten mit Lanzen und einem Fähnchen, auf dem sich die Künstlersignatur R findet; unter ihnen ein Ritter mit dem Wappen der Acquaviva.

Die ganze Situation des Kampfes spricht für die von Livius im zweiten Buch erzählte Geschichte von Horatius Cocles, der die Anführer des Heeres des Porsenna im Einzelkampfe besiegte und den Feind dadurch so lange aufhielt, bis die Tiberbrücke abgebrochen war. Die Stadt auf dem Hügel rechts wäre dann Rom, die Soldaten an der Brücke die römische Besatzung. Auffallend ist nur, dass Horatius Cocles zu Pferd dargestellt ist; doch kann man keinen allzustrengen Maassstab historischer Treue an Darstellungen jener Zeit anlegen. Ebenso darf es uns nicht wundern, dass einer der etruskischen Soldaten den Schild der Acquaviva trägt. Es ist eine Freiheit des Malers und kann wohl nicht genügen, in dieser Darstellung etwa eine zeitgenössische Ruhmesthat der Acquaviva zu erkennen. Trotz mehrfacher Verzeichnungen macht das Bild durch die lebendige Composition einen äusserst günstigen Eindruck, besonders die lebensvolle Hauptgruppe zeugt von guter Naturbeobachtung. Die zarte Modellirung und das glühende Colorit verleihen dem Bilde eine harmonische Gesammtwirkung. Gegenständlich muss die Wahl der Ruhmesthat des Horatius Cocles als Beispiel der ἀνδρεία als ausserordentlich glücklich bezeichnet werden; war sie ja das leuchtendste Vorbild römischer Tapferkeit und Vaterlandsliebe.

Ganz eigenartig ist das kleine Bild in der Mitte oben. Wir sehen in eine Seelandschaft; ein zertrümmerter Wagen liegt am Gestade, zwei Meerschweinchen (die wie Bären aussehen) tauchen aus der Fluth und blicken unverwandt zum Himmel, wo ein Jüngling mit verstümmeltem Unterleib von zwei wild auseinanderfahrenden Rossen zerrissen wird. Es ist der wilde Thrakerkönig Lykurgos, der Sohn des Dryas; er verfolgt Dionysos und dessen Ammen, die nyseischen Nymphen, die als Hyaden (d. i. Meerschweinchen) an den Himmel versetzt wurden. Zur Strafe für sein Widersetzen gegen des Himmels Mächte wurde er geblendet; im Wahnsinn schnitt er sich selbst die Beine ab. Um den zürnenden Dionysos zu versöhnen, wurde er von seinem Volke auf den Berg Pangion gebracht und von Rossen zerrissen. So ist er uns hier als warnendes Beispiel der Verwegenheit vorgeführt. Die Hyaden in Gestalt zweier Meerschweinchen blicken zum Himmel, wo ihr Verfolger seine Vermessenheit büsst. Andrea Matteo entlehnte dieses Sujet offenbar aus Plutarch's Schrift περὶ τῆς ἠθικῆς ἀρετῆς[1] (cap. XII), wozu er ja selbst den Commentar verfasst hat. Nähere Kenntniss des Mythos vermittelte ihm wohl Homer (Ilias VI, 130—140) und Apollodor (Bibliotheca III, cap. 5) oder Hygin (Astronomica CXXXII).

Es erübrigt noch das kleine Initialbildchen zu Beginn des Textes des dritten Buches. Wir haben es auffallend gefunden, dass in dieser Miniatur ein allegorisches Centralbild fehlt. Wir würden daher erwarten, dass wenigstens das Initialbild den Hauptgedanken versinnbildlicht. Eine nähere Betrachtung überzeugt mich aber, — zumal gar keine Beziehungen zum Inhalt des Buches auffindbar sind — dass das Bildchen blos symbolischen Charakter hat. Zu beiden Seiten eines Flusses knieen zwei Frauen. Die eine rechts, ganz in Grün ausgeführt, hält in den Händen einen spitzovalen braunen Gegenstand, der mit blauen Rauten besetzt ist. Dieses sonderbare Symbol in ihren Händen ist als ein Emblem der Aragonesen aufzufassen; es ist der »mons diamantis«, der Diamantberg, ein Emblem König Ferrantes von Neapel, in dessen Miniaturhandschriften wir es mehrfach finden. Der König verwendete es als Symbol seiner sprichwörtlichen Gerechtigkeit und wir treffen daher den »mons diamantis« mit der Devise »Naturae non artis opus« (denn der Diamant verdankt seinen Glanz der Natur) auch auf den Münzen des neapolitanischen Königs. Demnach scheint mir die Vermuthung zulässig, in dieser Frauen-

[1] Dies spricht wieder dafür, dass Andrea Matteo der Urheber des Programmes war.



Heliogr. von J. Blechinger, Wien.

WIEN, HOFBIBLIOTHEK, COD. PHIL. GRAEC. 4, FOL. 27 MINIATUR ZUM IV. BUCH DER ETHIK.

gestalt eine Personification des aragonesischen Königshauses zu erkennen. Ihr entsprechend, kniet links ein anderes Mädchen in violettem Kleide mit eingebundenem Gesicht; ein funkensprühendes Stäbchen steckt sie ins Wasser. Was damit angedeutet sein soll, lässt sich mit Sicherheit kaum entscheiden; ich vermuthe jedoch, dass in ihr die Familie »Acquaviva« als Pendant zu der die Aragonesen betreffenden Frauengestalt personificirt sein soll. Sie hält das Stäbchen ins Wasser; möglicherweise sollte damit auf den Namen der »Acquaviva« als »Aqua viva« angespielt sein, wie ja auch Latomio[1] in einem Preisgedichte an Andrea Matteo diesen als »fonte di Acqua viva« feiert. Freilich bleibt durch diese Erklärung das sprühende Stäbchen (vielleicht als Elektron? zu deuten) räthselhaft; doch scheint mir dasselbe als Emblem der Acquaviva aufzufassen zu sein.

Stilistisch gilt von dieser Miniatur dasselbe wie von den beiden vorstehenden; sie gehört demselben Miniator an. Trotz mancherlei Verzeichnungen und Verstössen gegen die Perspective (ich verweise nur auf den in der Luft hängenden Hügel der Stadt Rom in unserem Bilde) wirkt das Bildchen vortrefflich durch die peinliche Sorgfalt der Ausführung, das leuchtende Colorit, welches ganz an die Farben von Edelsteinen mahnt, und die treffliche Composition.

**IV. Buch:** Das vierte Buch der Ethik beginnt mit einer Besprechung der Freigebigkeit (ἐλευθεριότης), welche das richtige Verhalten περὶ δόσιν χρημάτων καὶ λῆψιν, die Mitte zwischen Verschwendung (ἀσωτία) und Geiz (ἀνελευθερία), sei. Der Freigebige muss aber um des Schönen willen geben, und zwar auch in der richtigen Weise, d. h. den würdigen Personen so viel, als sich gehört. Während der Geizhals unheilbar ist, kann der Verschwender leicht zur Tugend bekehrt werden, wenn er einmal Mangel leidet. Auch die Grossherzigkeit (μεγαλοπρέπεια) bezieht sich auf das Vermögen. Sie hält die Mitte zwischen Kleinlichkeit (μικροπρέπεια) und Protzenthum (βαναυσία) und besteht in dem schicklichen Aufwande im Grossen. Wer in seinem Streben nach Ruhm und Ehre das richtige Mass hält, besitzt, wenn es sich um Grosses handelt, Seelengrösse (μεγαλοψυχία), die Mitte zwischen der Kleinmüthigkeit (μικροψυχία) und Aufgeblasenheit (χαυνότης). Dem Aristoteles mag, wie Zeller vermuthet, bei seinen Ausführungen darüber sein grosser Schüler Alexander vorgeschwebt sein. Auch zwischen dem übertriebenen Ehrgeiz (φιλοτιμία) und dem Mangel an Ehrgeiz (ἀφιλοτιμία) müsse man die richtige Mitte halten. Ferner ist die Sanftmuth (πραότης) das richtige Verhalten in Bezug auf Zorn (ὀργή); sowohl die Zornlosigkeit (ἀοργησία) als auch der Zornmüthige (ὀργιλότης) sind tadelnswerth.

Auch bei den geselligen Tugenden zeigt Aristoteles, wie der Takt, die Aufrichtigkeit, Heiterkeit und gesellige Bildung stets den Mittelweg zwischen den Extremen einhalten müssen. Ebenso verhält es sich mit der Schamhaftigkeit (αἰδώς) und der Nemesis, welche eigentlich nicht Tugenden genannt werden können, da sie mehr einem passiven Seelenzustande entsprechen.

*d)* **f. 27:** Miniatur zum IV. Buche (Tafel IX).

In ihrer Anlage entspricht die Miniatur zum vierten Buche im Wesentlichen der vorhergehenden, nur dass hier das Mittelbild in seiner Bedeutung als Versinnbildlichung der Hauptidee des Buches wieder eintritt. Die ganze Miniatur ist von einem violetten Renaissancerahmen eingefasst, der durch zwei Horizontalbänder die Randbilder in drei Reihen gliedert, während ein grüner Blattrahmen das Textblatt mit dem Centralbilde umschliesst. Nur der oberste Streifen ist durch eine Renaissancearchitektur besonders geschmückt. Zu beiden Seiten des Mittelbildes sind nämlich Renaissancepfeiler angebracht, welche ein Gesims tragen, das von einem Segmentgiebel gekrönt wird. Fruchtguirlanden mit Edelsteinen und Perlen schwingen sich von der Mitte des Giebels zu zwei Vasen, die auf den Pilastern stehen, von welchen Perlen und die Wappen des Herzogs an Fäden herabhängen. Der oberste Streifen enthält keine historische Darstellung sondern gewährt blos einen Ausblick auf eine Hügellandschaft.

Ehe wir die übrigen drei Darstellungen der Randminiatur betrachten, wenden wir uns zur Erklärung des Centralbildes, welches von einem braunen Rahmen mit geschmackvollen goldenen Renaissanceornamenten umschlossen wird. Auffallender Weise hat hier der Miniator die allegorische Darstellung mit zwei mythologischen in einem Bilde vereinigt.

In einer offenen loggienartigen Halle sitzt eine Frau in hellviolettem reichgefältelten Kleide und einem Schleier, der das lang herabwallende Haar umhüllt. Ein weisses Tuch fällt von ihrem Schoosse auf die Erde, wo eine Menge Goldstücke aufgehäuft sind. Einem jungen Manne in schwarzem Sammtmantel und Käppchen reicht sie einige Goldstücke. Zweifellos versinnbildlicht diese allegorische Gestalt

[1] Vgl. Bindi, Acquavivi letterati.

die ἐλευθεριότης, die Freigebigkeit.[1] In dem jungen Manne dürfen wir einen jungen Gelehrten erkennen, dessen Bestrebungen durch die Freigebigkeit unterstützt werden. Damit sollte wohl — wie ich vermuthe — auf die hochherzige Unterstützung angespielt werden, welche Philipp und Alexander, dessen Edelsinn wir in den Randbildern verherrlicht sehen, den wissenschaftlichen Bestrebungen des Aristoteles zu Theil werden liessen. Hart neben dieser allegorischen Darstellung der Freigebigkeit wird uns das Extrem, Aufgeblasenheit und Prahlerei (χαυνότης und βαναυσία), vorgeführt. Zu beiden Seiten der Halle blicken wir auf eine Hügellandschaft. Rechts sehen wir den Tantalus, bis zu den Hüften in einem Flusse stehend. Mit der Schale in der Rechten sucht er vergeblich Wasser zu schöpfen, mit der Linken greift er nach den goldenen Früchten eines Apfelbaumes, um seinen Hunger zu stillen; allein das Wasser und der Apfelbaum weichen zurück, so oft er nach ihnen langt. Für seine Prahlerei, seine Vermessenheit gegen die Götter muss er ewige Strafe leiden.

Als Pendant dazu links von der Mittelgruppe eine Danaide als ein Mädchen in rothem Gewande mit einem durchlöcherten Krug, mit dem sie vergebens Wasser schöpft.[2] Da aber diese Darstellung in keiner Beziehung zu dem Inhalte des Buches steht, so müssen wir annehmen, dass die Danaide lediglich als Pendant zu Tantalus aufzufassen ist und mit Sisyphos und Tityos zusammen (vgl. die folgende Miniatur) die vier grossen Missethäter dargestellt werden sollten, die in der Unterwelt ewige Strafen für ihre irdischen Vergehen büssen müssen. So bildet die Freigebigkeit und ihr Extrem, die Prahlerei, den Gegenstand des Centralbildes, dessen Grundgedanke durch die historischen Scenen der Randminiatur erläutert wird. Dem Aristoteles selbst mag, wie erwähnt, bei seinen Ausführungen über die Seelengrösse und Grossherzigkeit sein grosser Zögling Alexander vorgeschwebt haben, der diese Charakterzüge in so hohem Grade in sich vereinte. Für einen Humanisten war Alexanders Edelmuth das leuchtendste Beispiel edler Gesinnung. Wir finden daher in den Schriften der Humanisten wiederholt auf ihn verwiesen. Andrea Matteo gedenkt seiner des Oefteren in seinem Commentar, ebenso Belisario Acquaviva und Pontanus in ihren Tractaten. Es kann uns daher nur begreiflich erscheinen, wenn in unserem Bilde als Vorbild für Freigebigkeit und Seelengrösse Alexander der Grosse verherrlicht wird. Das Bildchen links in der Mitte verewigt die ergreifende Scene, wie der siegreiche Alexander, umgeben von Soldaten und vornehmen Persern, seinen Mantel über die Leiche des Perserkönigs Darius breitet, — ein treffliches Beispiel der Seelengrösse (μεγαλοψυχία).

Ebenso möchte ich in der Scene rechts eine Episode aus dem Leben Alexanders annehmen, obwohl der Vorgang nicht klar genug wiedergegeben ist. Das Hauptinteresse zieht ein Ritter in prunkvoller Rüstung auf sich; er trägt einen rothen, grün gefütterten Mantel über dem Thorax, in der Rechten hält er eine Hellebarde. Ein Verwundeter liegt zu seinen Füssen; bestürzt fliehen die Soldaten, nur ein Elephant bleibt bei dem Gefallenen. Wie ich vermuthe, ist mit dieser Scene auf Alexanders Grossmuth gegenüber dem verwundeten König Porus angespielt. Der Elephant[3] deutet wohl auf diesen Eroberungszug Alexanders.

Das untere Breitbild versetzt uns ans Gestade des Meeres: Ein Handelsschiff, mit Erde gefüllt, ist gelandet und die Schiffer schleppen die Erde in Säcken ans Land, wo sie zu einem Haufen aufgeschüttet wird, während einer einen Sack verbindet. Vor einem Altare nahe dem Ufer, auf welchem ein Feuer flackert, bringt ein Priester mit hohem Turban ein Opfer dar; in seiner Rechten schwingt er ein Rauchfass. Zwei andere Männer falten die Hände zum Gebet. Ihm gegenüber rechts Alexander in prachtvoller Rüstung und hellviolettem Mantel darüber, in der Rechten eine Hellebarde. Er weist auf den Vorgang in der Mitte, offenbar um Befehle zu ertheilen. Ihn begleiten Vornehme des Reiches in prächtigen Gewändern. Der eine, in rothem Rock und violettem Turban, ist im Gespräch mit einem anderen begriffen; weiter zurückstehend ein dritter, der einem vierten ein Schriftstück überreicht. Alexanders Aufenthalt in der Oase Siwah, wo ihn die Ammonspriester für einen Sohn des

[1] Oder die Grossherzigkeit (μεγαλοπρέπεια), die ja unwesentlich verschieden sind.

[2] Die Danaiden wurden wegen der Ermordung ihrer Bräutigame in die Unterwelt versetzt, wo sie zur Strafe für ihre Frevelthat in durchlöcherten Krügen Wasser schöpfen mussten.

[3] Vgl. darüber die hübsche Anekdote des Plutarch im 60. Capitel seiner Vita Alexandri.


ερὶ δὲ δικαιοσύνης καὶ ἀδικίας· σκεπτέον· περὶ ποίας τε τυγχάνουσ-
οὖσαι πράξεις· καὶ ποία μεσότης ἐστὶν ἡ δικαιοσύνη· καὶ τὸ δίκαιον· τίν-
μέσον· ἡ δὲ σκέψις ἡμῖν ἔστω κατὰ τὴν αὐτὴν μέθοδον· τοῖς προειρημέν-
ὁρῶμεν δὴ· πάντας· τὴν τοιαύτην ἕξιν βουλομένους λέγειν δικαιοσύ-
νην· ἀφ᾽ ἧς πρακτικοὶ τῶν δικαίων εἰσὶ· καὶ ἀφ᾽ ἧς δικαιοπραγοῦσι κ-
βούλονται τὰ δίκαια· τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον καὶ περὶ ἀδικίας· ἀφ᾽ ἧς
ἀδικοῦσι· καὶ βούλονται τὰ ἄδικα· διὸ καὶ ἡμῖν πρῶτον· ὡς ἐν τύ-
πῳ ὑποκείσθω ταῦτα· οὐδὲ γὰρ τὸν αὐτὸν ἔχει τρόπον ἐπί τε τῶν ἐ-
πιστημῶν καὶ δυνάμεων· καὶ ἐπὶ τῶν ἕξεων· δύναμις μὲν γὰρ
καὶ ἐπιστήμη δοκεῖ· τῶν ἐναντίων ἡ αὐτὴ εἶναι· ἕξις δὲ ἡ ἐναντία τῶν
ἐναντίων οὔ· οἷον ἀπὸ τῆς ὑγιείας· οὐ πράττεται τὰ ἐναντία· ἀλλὰ

Heliogr. von J. Blechinger, Wien.

WIEN, HOFBIBLIOTHEK, COD. PHIL. GRAEC. 4, FOL. 36 MINIATUR ZUM V. BUCH DER ETHIK

Jupiter erklärten, und die Gründung Alexandriens, der später so mächtigen Handelsstadt, dürfte den Gegenstand unserer Darstellung bilden.

Ueber diesen Grad von Wahrscheinlichkeit kommen wir bei der Deutung der beiden eben erwähnten Bilder nicht hinaus. In beiden Fällen würde auf Alexanders edlen Charakter Bezug genommen sein. Porus gegenüber erwies er seinen hohen Edelmuth, seine Seelengrösse (μεγαλοψυχία); durch die Gründung Alexandriens erwarb er sich die Bewunderung seines Hochsinnes, seiner Grossherzigkeit (μεγαλοπρέπεια);[1] war er ja von den Ammonspriestern für den Sohn eines Gottes erklärt worden.

Wie in der Anlage, so stimmt die Miniatur auch in der Ausführung mit der vorhergehenden überein. Auch sie zeichnet sich durch peinliche Sorgfalt in der Modellirung und ein leuchtendes Colorit aus. Von besonderer Schönheit ist die sanfte Abtönung des blauen Himmels gegen den Horizont. Doch fehlt es nicht an Verstössen gegen die Perspective und Verzeichnungen. Hinsichtlich der Zartheit der Durchbildung nimmt diese und die vorhergehende Miniatur den ersten Platz unter den zehn Bildern des Codex ein.

**V. Buch:** Das ganze fünfte Buch ist der Besprechung der Gerechtigkeit (δικαιοσύνη) gewidmet, die Aristoteles mit Plato für die bedeutendste aller Tugenden erklärt; denn sie schliesse alle anderen in sich. Was das Gesetz vorschreibt, ist gerecht; was es verbietet, ungerecht; denn die Gesetze streben das an, was für alle Staatsangehörigen das Beste ist. Wer Gerechtigkeit besitzt, übt sie nicht nur gegen sich selbst sondern auch gegen Andere; deshalb ist sie auch eine vollendete Tugend. Von dieser allgemeinen Gerechtigkeit ist die besondere wohl zu unterscheiden, welche ein Theil der Tugend (μέρος ἀρετῆς) ist. Ihr Wesen geht auf die Gleichheit, das ἴσον. Sie zerfällt in zwei Arten:

*a)* in die austheilende Gerechtigkeit (διανεμητική, d. i. distributiva) und *b)* in die ausgleichende Gerechtigkeit (διορθωτική, d. i. legitima).

Jene bezieht sich auf die richtige Vertheilung der Güter und Ehren unter die Mitglieder des Staates, diese auf den Ausgleich im Privatverkehre. Diese Ausgleichungen geschehen theils freiwillig (ἑκουσία), wie bei Kauf, Tausch und Miethe, theils unfreiwillig (ἀκουσία), wie bei Diebstahl, Mord oder Raub. Während bei der austheilenden Gerechtigkeit die persönliche Würdigung in Betracht kommt, sie daher auf einer geometrischen Proportion beruht, folgt die ausgleichende Gerechtigkeit einer arithmetischen Proportion, weil bei ihr nicht der Werth der Person sondern nur der Vortheil (κέρδος) und Nachtheil (ζημία) in Betracht kommt. Keineswegs besteht aber das Gerechte in der Wiedervergeltung, wie man aus dem Ausspruche des Rhadamanthys: »Leidest du, was du gethan, so ist das Recht in der Ordnung«, vermuthen möchte. Das gerechte Handeln liegt vielmehr in der Mitte zwischen Unrechtthun und Unrechtleiden (ἀδικεῖν καὶ ἀδικεῖσθαι). Da aber die Gerechtigkeit auf dem Gesetze beruht, kann sie nur im Staate bestehen. Das staatliche Recht[2] ist aber theils ein natürliches (φυσική), welches nicht vom Belieben abhängt und überall Kraft hat, theils ein gesetzliches (νομική), welches nur aus einer grossen Anzahl von Fällen abgeleitet werden kann. Daraus erklärt sich die Bedeutung der Billigkeit (τὸ ἐπιεικές), welche in allen im Gesetze nicht vorgesehenen Fällen so verfährt, wie es der Gesetzgeber thun würde, wenn er zugegen wäre.

*e)* f. 36: Miniatur zum V. Buche (Tafel X).

Dem Inhalte des Buches entsprechend, bildet die Gerechtigkeit den leitenden Gedanken der Miniatur. Sie ist horizontal in zwei Hälften getheilt. Ein gemeinsamer architektonischer Rahmen verbindet das allegorische Centralbild mit den Seitenbildern; doch ist das Mittelbild durch eine besonders prächtige Architektur hervorgehoben: Auf zwei Stufen erheben sich mit Kriegsemblemen geschmückte Pfeiler, auf denen ein mit Eierstab und Zahnschnitt geziertes Gebälk aufruht. In den cubischen Postamenten der Pfeiler finden sich die Initialen A und M des Namens »Andreas Matheus«. Ueber dieser Architektur des Mittelbildes ruht auf kurzen Pfeilern ein flacher Bogen, rechts und links von einem goldenen Pegasus mit blauen Flügeln flankirt. Nach beiden Seiten schwingen sich von dieser Mittelarchitektur auf hohen Säulen ruhende Rundbogen für die Seitenbilder, über welchen das von Putten gehaltene herzogliche Wappen prangt.

Auch das untere Breitbild ist rechts und links durch Rundbogen begrenzt, die auf einem reich geschmückten Postamente ruhen, an dessen Risaliten rechts und links Guitarrenspieler in Relief dargestellt sind.

---

[1] Nach Aristoteles äussert sich die Grossherzigkeit in grossen Veranstaltungen, in Opfern, Ausrüstung von Schiffen u. a. m. Eine Stadtgründung mag in noch höherem Sinne hieher gerechnet werden können.

[2] Darüber handelt Aristoteles ausführlicher im IV., V. und VI. Buche seiner Politik.

Die ganze Architektur, gehoben durch die goldenen Flügelrosse, verleiht der Miniatur eine prächtige Gesammtwirkung.

Die Hauptdarstellung findet sich in dem mit den Seitenbildern zusammengefassten Centralbilde: Wir blicken in eine weite Seelandschaft, deren Hintergrund blaue Berge begrenzen, die sich vom goldglänzenden Horizont abheben. Auf Rasenhügeln, die eine Bucht im Vordergrunde umsäumen, lagern Thiere aller Art, links Vögel (unter anderen Reiher, Adler, Taube), rechts vierfüssige Thiere (unter anderen Löwe, Hirsch, Hund). Die Gruppe im Vordergrunde ist in Gold ausgeführt; da verhandeln zwei Männer über den Tausch einiger Thiere, welche Hirten herbeitreiben. Darüber schwebt auf einer Wolke die δικαιοσύνη in Gestalt einer Frau in Purpurgewand; eine weite Haube verhüllt ihr langes Haar, in der Rechten führt sie ein Scepter als Zeichen ihrer Würde und in der Linken hält sie ein Senkblei, welches — da es nicht von der Verticale abweicht — offenbar das ἴσον symbolisiren soll. Also in der Mitte dominirend die Allegorie der δικαιοσύνη, deren Wesen in der Gleichheit, dem ἴσον, besteht. Die Thiere darunter in der Landschaft mögen den von Aristoteles oft betonten Gedanken der gerechten, zweckmässigen Einrichtung der Natur illustriren und die Gruppe im Vordergrund steht in Beziehung mit den Ausführungen des Aristoteles über den Tausch, Kauf und Verkauf (cap. 8).

Auch dem kleinen Bildchen oben, welches architektonisch mit dem Mittelbilde zusammengefasst ist, liegt, wie ich vermuthe, kein mythologischer Stoff sondern ein philosophisch-allegorischer Gedanke zu Grunde. In einer Loggia, die einen Ausblick auf die Landschaft gewährt, steht ein Greis mit einem Kranz auf dem Kopfe; eine Frau in violettem Gewande und gelber Haube reicht einem jungen Manne einen Lorbeerkranz und weist ihn auf den Alten; ein Knabe daneben spielt Ball. Ich vermuthe in dieser genreartigen Scene die δικαιοσύνη διανεμητική, welche nach persönlicher Würde den Lohn für das Verdienst bemisst; der Greis ist der würdigere, er hat den Preis des Lorbeers vor dem jüngeren erreicht. Im Gegensatze dazu verdeutlichen die beiden Seitenbilder die δικαιοσύνη διορθωτική in ihrer doppelten Art als freiwillige (Kauf) und gesetzliche.

Im Bilde links wird uns das bewegte Treiben einer Hafenstadt vor Augen geführt; im Hintergrunde das Meer, welches von fernen Bergen begrenzt wird, die sich durch das Mittelbild hindurch bis zum Bilde rechts fortpflanzen, so dass alle drei Bilder einen gemeinsamen Hintergrund haben. Auf einer Halbinsel ragt eine Stadt empor, vor welcher Waaren aus den Schiffen ans Land gebracht werden. Eine dichte Menge Handelsleute, Einheimische und Orientalen, wogt durcheinander. Vorne unterhandeln Käufer mit einem Kaufmann um eine Waare, die dieser auf einer Waage abwägt. Säcke, mit Waaren gefüllt, liegen daneben.

Wenn auch die Composition allzu gedrängt ist, so ist das Treiben einer Seestadt doch ausserordentlich lebendig geschildert. Der dem Bilde zu Grunde liegende Gedanke ist klar; die Darstellung illustrirt die freiwillige ausgleichende Gerechtigkeit, die eben bei Kauf und Verkauf in ihre Rechte tritt.

Als Gegenstück dazu verdeutlicht die Darstellung rechts vom Mittelbilde das politische Recht: Wir werden wieder in eine Seestadt versetzt. Paläste mit Säulenhallen und Thürme umgeben einen Platz am Gestade, in dessen Mitte eine Säule mit einem Löwen steht; Gondeln gleiten über die Wasserfläche. Unwillkürlich denkt man an Venedig oder einen der Lagunenstadt unterthänigen Hafen. Ein Mann in golddurchwirkten Gewändern, eine Goldkette um den Hals, eine edelsteinbesetzte Krone auf dem Kopf, überreicht einem vor ihm knieenden Greis, der den Turban abgenommen hat, eine Urkunde. Zwei andere Greise scheinen auf den Herrscher zu sprechen. Eine Gruppe Vornehmer (rechts) wohnt der Scene bei, Neugierige blicken über einen der Quere nach gespannten Vorhang. Es handelt sich also um eine Gesetzgebung, um das richterliche Urtheil eines Herrschers.

Einen Anhaltspunkt gewinnen wir durch die Darstellung im Hintergrunde. Da wird ein königlich geschmückter Mann von Schiffern ins Meer geworfen; es ist Arion, der mythische Sänger Griechenlands, der sich auf den Rath des Apollon in kostbarer Tracht, mit der »corona«,[1] ins Meer stürzt und, von

[1] Hygini Fabulae, Nr. CXCIIII.

Delphinen gerettet, nach Korinth gebracht wird. Wir können daher in der Scene im Vordergrunde Periander, den Herrscher von Korinth, erkennen, der durch seine weise Gesetzgebung Korinths Bedeutung besonders als Handelsplatz gehoben haben soll. Die Erzählung von Arion und Periander ist uns aus dem Alterthum mehrfach überliefert, so von Herodot (I, 23 und 24), Hygin (Fabula CXCIIII) und Gellius (Noctium Atticarum, liber XVI, cap. XVIIII).

Andrea Matteo, den ich also für den Verfasser des Programmes halte, war wohl durch Aristoteles [1] selbst dazu gekommen, Periander als Muster der Gerechtigkeit darzustellen, zumal für einen italienischen Gewaltherrscher jener Zeit, und ein solcher war auch Andrea Matteo, die Tyrannis als das Ideal des Staatswesens gelten konnte. Wir dürfen also diese Scene als die Gesetzgebung Perianders, als Beispiel für die politische Gerechtigkeit deuten und vermuthen, dass in dem Bilde links von dem allegorischen Centralbild auf das Handelstreiben der Seestadt Korinth [2] angespielt werden sollte. [3]

Störend wirkt in beiden Seitenbildern die allzugedrängte Composition, in welcher auch Verzeichnungen und Verstösse gegen die Perspective zu constatiren sind; aber sie zeigen scharfe Beobachtung des Lebens und lebendige Wiedergabe der Situation.

Das untere Breitbild zeigt uns den Miniator als einen tüchtigen Realisten. Drei Scenen sind auch hier in einem Rahmen vereinigt: In der Mitte sitzen auf einer Bank mit hoher Rücklehne Minos, Aiakos und Rhadamantys, die drei Richter der Unterwelt, deren Urtheilsspruch unfehlbar der Gerechtigkeit entspricht, ehrwürdige Greise in langen Mänteln und grossen Hüten. Eben berathen sie, um ein Urtheil zu fällen. Fünf nackte Kinder, Seelen Verstorbener, sitzen zu ihren Füssen und harren der Entscheidung der Richter. In der Gruppe rechts sind uns in höchst realistischer Weise die Qualen der Unterwelt vor Augen geführt. Wild zerrissene und zerklüftete Felsen mit spärlicher Vegetation sollen die unheimliche Felsenkluft des Hades darstellen. Da wälzt Sisyphos den immer wieder herabrollenden Felsen und ein Geier frisst dem Tityos die Leber aus dem Leibe, so dass er vor Schmerz aufschreit. [4] Der Gegenstand ist mit ausserordentlich krassem Realismus zur Darstellung gebracht, besonders der Schmerz in dem grimassenhaft verzerrten Gesichte des Tityos. Im Gegensatze dazu links das Elysion, der Aufenthalt der Seligen. In einem Rosengarten belustigen sich Kinder, die Seelen der Gerechten. Ein Knäblein spielt Geige, ein anderes schaukelt sich auf einem Ast, ein drittes klettert auf einen Baum, wieder ein anderes, eingewiegt durch die Musik, ist eingeschlummert.

So erhält die Gerechtigkeit auf Erden, wie sie die obere Darstellung versinnbildlicht, ein Gegenstück in dem unteren Bilde der Vergeltung und gerechten Beurtheilung nach dem Tode.

Die Gesammtwirkung der Miniatur ist eine äusserst günstige. Die feine Modellirung, der Realismus der Hadesscene, das feurige Colorit und der goldene Glanz des sanft sich abtönenden Himmels, das Ganze noch gehoben durch eine festliche Architektur, übt einen eigenartigen Reiz.

**VI. Buch:** Aristoteles geht im sechsten Buche [5] zur Besprechung der dianoetischen Tugenden, der Tugenden des Wissens, über. Diese haben ihren Sitz in dem vernünftigen Theile der Seele, welcher wieder in zwei Theile zerfällt: den theoretisch wissenden (τὸ ἐπιστημονικόν), der es mit dem Nothwendigen und Ewigen (τὸ μὴ ἐνδεχόμενον ἄλλως ἔχειν) zu thun hat, und in den praktisch überlegenden (τὸ λογιστικόν), der über das Mögliche (τὸ ἐνδεχόμενον καὶ ἄλλως ἔχειν) berathschlagt. Immer aber ist die Wahrheit das Ziel. Die Mittel zur Erreichung derselben sind: Wissenschaft (ἐπιστήμη), Kunst (τέχνη), Klugheit (φρόνησις), Vernunft (νοῦς) und Weisheit (σοφία).

Die Wissenschaft hat das Unveränderliche zum Gegenstande; sie ist lehrbar und erlernbar. Mit dem Veränderlichen hingegen hat es die Kunst zu thun; sie ist eine bestimmte Fertigkeit, welche mit richtiger Uebung etwas hervorzubringen im Stande ist. In dem richtigen Verhalten bei dem auf menschliche Güter bezüglichen Handeln besteht das Wesen der Klugheit.

---

[1] Aristoteles gedenkt im XII. Capitel des X. Buches seiner Politik der Herrschaft des Kypseliden bei Besprechung der Tyrannis. Er war auch einer der sieben Weisen Griechenlands.

[2] Korinth stand auch im XV. Jahrhundert mit dem südlichen Italien in lebhaften Handelsbeziehungen.

[3] Bradley, a. a. O., vermuthet in den beiden Seitenbildern nur bewegte Scenen des Alltagslebens.

[4] Waagen und Bradley halten den Tityos für Prometheus, jedoch irriger Weise; denn Prometheus würde gefesselt dargestellt sein; auch würde er mit Tantalus, Danaide und Sisyphos nicht gut zusammengestellt werden können.

[5] Vgl. Theobald Ziegler, a. a. O., p. 120 f., der die schwierigen Ausführungen des Aristoteles klar auseinandersetzt und erläutert.

Von allen Wissenschaften die vollkommenste ist die Weisheit; sie ist Vernunft und Wissenschaft zugleich, da der Weise nicht nur das, was aus den Principien folgt, wissen sondern auch in Bezug auf die Principien selbst die Wahrheit besitzen muss. Die Weisheit ist die Wissenschaft und das vernünftige Begreifen der von Natur erhabensten Dinge. Die φρόνησις hingegen hat es mit den menschlichen Dingen zu thun, bei denen ein Ueberlegen stattfindet; sie geht besonders auf das Einzelne. Staatskunst und Klugheit sind dasselbe Verhalten aber deshalb nicht ein und dasselbe. Während die gesetzgeberische Klugheit die allgemeinen Verhältnisse des Staates ordnet, bezieht sich die politische Klugheit auf das Einzelne. Vorbedingung zur Einsicht ist Erfahrung und Geistesschärfe. Die Wohlberathenheit (εὐβουλία) findet die Mittel zum Ziele der Klugheit, während die σύνεσις (Verständigkeit) blos kritisch ist. Die richtige Mitte in Allem bestimmt nun die Einsicht; das Mittel zum Zwecke zu finden, ist das Ziel des Genies, der Gewandtheit (δεινότης). Ist dieses Ziel ein schlechtes, so wird die δεινότης zur πανουργία, zur List und Verschlagenheit.

*f)* f. 45': Miniatur zum VI. Buche (Tafel XI).

Die Miniatur zum sechsten Buche der Ethik unterscheidet sich schon in der Anlage von den fünf vorhergehenden: Durch eine Blattleiste horizontal in zwei Hälften getheilt wie die eben besprochene Miniatur zum fünften Buche, ist die ganze obere Hälfte der philosophischen Allegorie gewidmet, während die untere Hälfte drei mythologische Scenen in einem Bilde vereinigt.

Wir blicken in eine von einem Flusse durchzogene Hügellandschaft, in deren Hintergrund das Meer sichtbar wird, gegen welches der tiefblaue Himmel sich ins Gold abtönt. Nur zwei hochstämmige Bäumchen mit spärlichem Blätterwuchs stehen im Vordergrunde.

In der Mitte erhebt sich auf einem mit Marmorplatten belegten Boden ein grosser prunkvoller Renaissancebau mit vergoldeten Gesimsen, oben von einer mit einer Muschel gezierten Nische abgeschlossen. Putten sehen von den Gesimsen herab, Guirlanden mit Perlen, Agraffen und den herzoglichen Wappen verleihen der Architektur eine prunkvolle Gesammtwirkung. Die Postamente, auf denen die ganze Architektur ruht, tragen in blauen Feldern den Namen des Herzogs:

| | |
|---|---|
| · ANDREAS · | · MATHEVS · |
| · DVX · | · ADRIE · |
| · R̶o · | · F · |

In diesem fast überladenen Nischenbau thront vor einem rothen Vorhang eine Frau mit langem blonden Haar, in faltenreichem hellvioletten Gewande mit gefältelten, mehrfach zusammengeschnürten Aermeln. In ihrem Schoosse hält sie eine kleine Sphinx mit Frauenkopf und Löwenleib.

Lambeccius erklärte diese Darstellung als die »naturalis sciendi cupido« und meint mit Fortunius Licetus,[2] die Sphinx versinnbildliche die Ansicht des Aristoteles (Metaphysik im I. Buche), dass die menschliche Seele aus einem vernünftigen (daher der menschliche Kopf) und unvernünftigen Theile, den der Mensch mit den Thieren gemeinsam habe (daher der Löwenleib), bestehe. Allein diese Erläuterung ist zu gekünstelt und würde auch wenig geeignet sein, die Grundgedanken des Buches zu illustriren. Aristoteles spricht zwar im zweiten Capitel des sechsten Buches der Ethik wieder von der Zweitheilung der Seele aber seine Beobachtungen wendet er im vorliegenden Falle nur dem Vernunft besitzenden Seelentheile zu. Die Sphinx dient in unserem Falle nur zur Verdeutlichung der Allegorie. Sie ist ein Sinnbild des Räthselhaften, der geheimen Weisheit,[3] ein Symbol des Ueberlegens und Errathens. Daraus ergibt sich, dass wir in der allegorischen, weiblichen Gestalt die φρόνησις, die Klugheit und Einsicht, zu erkennen haben, deren Aufgabe es ja ist, zu überlegen und Erfahrungskenntnisse zu erwerben. Sie ist von allen dianoetischen Tugenden für die Ethik die wichtigste; denn sie bestimmt das richtige mittlere Verfahren im Handeln, sie löst das Räthsel, wie sich der Mensch in jedem einzelnen Falle zu verhalten habe.

Damit stehen die unteren Darstellungen im Zusammenhang; sie sollen die der Einsicht nahestehende Gewandtheit (δεινότης), welche sich ja auch als List und Verschlagenheit (πανουργία) äussern

---

[1] Das R̶o. F. bedeutet die Künstlersignatur; darüber später.

[2] De antiquis gemmarum annularium schematibus, cap. 143.

[3] In dieser Bedeutung ist sie auch auf den Münzen von Gorgis in Troas, wo sie auf die Weisheit der Sibylle des Ortes gedeutet wurde, aufzufassen; vgl. Preller, Griechische Mythologie, IV. Auflage, II, 348 f




Heliogr von J. Blechinger, Wien.

WIEN, HOFBIBLIOTHEK, COD. PHIL. GRAEC. 4. FOL. 45: MINIATUR ZUM VI. BUCH DER ETHIK

kann, verdeutlichen. Kein besseres Beispiel konnte für die δεινότης und πανουργία gewählt werden als Odysseus.

Das grosse Breitbild, welches die ganze untere Hälfte der Miniatur einnimmt, vereinigt drei Scenen aus der Odysseussage in einem Bilde, dreimal ist natürlich auch Odysseus als Hauptfigur in einem Bilde dargestellt.

In der Mitte des Bildes geniesst man einen Ausblick auf das weite Meer, welches rechts und links im Vordergrunde durch zerklüftete Felsen begrenzt wird, über die das Gras lang herabfällt. Die Scene links führt uns die Blendung des Polyphem vor Augen: Eine Höhle im Hintergrunde soll die Höhle des Cyklopen andeuten. Polyphem, am ganzen Leibe behaart, liegt berauscht auf dem Boden, ein Weinschlauch liegt noch neben ihm. Da fasst Odysseus Muth und stösst dem Riesen mit einem glühenden Stabe das Auge aus. Unthätig sehen die Gefährten der kühnen That zu.

Die Scene rechts versetzt uns wieder vor die Höhle des Polyphemos. Er hat den Felsblock vom Eingang weggewälzt und stellt sich selbst mit ausgespreizten Beinen vor die Höhle, mit der Hand tastend, ob mit den Lämmern die Griechen nicht entkämen. Odysseus aber, an den Bauch eines Schafes (statt eines Widders) festgebunden, entkommt. Es liegt ein gewisser Humor in der Art der Darstellung, in dem Gegensatze zwischen dem bluttriefenden Cyklopen und dem kleinen Odysseus; doch die beiden realistisch aufgefassten Polyphemscenen entbehren auch nicht des Ernstes durch die Wahl der Situation und den Charakter der felsigen Landschaft.

In der Mitte des Bildes sehen wir im Meere die Flotte des Odysseus. Im Mittelschiff steht Odysseus selbst, aufrecht an einen Mast gebunden, während die Gefährten schlafen. Im Vordergrunde tauchen singende Sirenen[1] aus den Fluthen, deren verlockendem Gesang Odysseus durch die List entkam, dass er sich an einen Schiffsmast festbinden liess. Die Auffassung dieser Scene ist ungemein naiv und wirkt fast komisch durch die kleine Gestalt des Odysseus und die humorvolle Darstellung der singenden Sirenen.

Was die Ausführung anlangt, so möchte ich in erster Linie auf die Allegorie der φρόνησις hinweisen, welche unleugbar einen niederländischen Typus aufweist. Wir werden im Folgenden darauf zurückkommen; hier sei nur hervorgehoben, dass sich dieser niederländische Typus besonders bei den weiblichen Figuren in unseren Miniaturen findet. Die Allegorien der Glückseligkeit, der Tugend, der Freigebigkeit, Gerechtigkeit sind in dieser Hinsicht neben der φρόνησις des sechsten Bildes zu nennen, aber auch in den historisch-mythologischen Scenen schliessen sich die Frauengestalten demselben Typus an (z. B. die Heliaden, Danaiden etc.). Die sorgfältige Ausführung entspricht ganz der feinen Modellirung des Miniators der fünf ersten Miniaturen. Hingegen möchte ich die flüchtigere Behandlung der Landschaft des oberen Bildes der Betheiligung eines Gehilfen zuschreiben, dem wir in den folgenden Bildern mehrfach begegnen werden.

Entgegen dem engen — sichtlich von einem Programm abhängigen — Zusammenhang der bisherigen Miniaturen mit dem Texte des Aristoteles und der Scenen der einzelnen Miniaturen untereinander, können wir für die folgenden Miniaturen constatiren, dass diese Beziehungen viel lockerer sind. Es macht fast den Eindruck, als wären die Vorschriften für diese nur ganz allgemeiner Natur gewesen, wie dies die beiden erhaltenen Vorschriften für die zwei letzten Bilder bekräftigen. Abgesehen von der letzten Miniatur, treten die übrigen Bilder an Interesse zurück, zumal wir bemerken können, dass die Ausführung vielfach einem Gehilfen überlassen wurde und der Miniator nur das Wesentlichste selbst ausgeführt hat.

**VII. Buch:** Den Gegenstand des siebenten Buches bildet die Untersuchung über die Mässigkeit (ἡ ἐγκράτεια). Göttliche und heroische Vollkommenheit und thierische Wildheit finden sich bei Menschen nur höchst selten. Am ehesten kommt die letztere bei den rohen Völkern, bei den Barbaren, vor; hingegen ist Unmässigkeit und Weichlichkeit etwas Menschliches, denen gegenüber die Mässigkeit den rechten Weg einschlägt. Hier wendet sich Aristoteles gegen die Ansicht des Sokrates, dass niemand wissentlich Unrecht thue; der Unmässige weiss, dass seine Handlung schlecht ist; aber er lässt sich durch seine Leidenschaft (διὰ πάθος) leiten, während

[1] Die Sirenen sind hier wie so häufig im XV. Jahrhundert als Fischweiber wiedergegeben; vgl. Meyer, a. a. O.

der Mässige der Vernunft (λόγος) folgt. Mässigkeit und Unmässigkeit unterscheiden sich von der Selbstbeherrschung und Zuchtlosigkeit dadurch, dass jenen beiden der Vorsatz fehlt. Deshalb ist die Mässigkeit auch keine Tugend. Wer ohne Affect Schlechtes thut, ist natürlich schlechter als der, welcher in heftiger Begierde dasselbe thut. Empfindet ja der Zuchtlose nicht einmal Reue über seine That, daher ist er auch unheilbar. Manche Dinge beruhen aber auf lasterhaften Naturanlagen, wie bestialische Unsitten, z. B. wenn die Väter einander ihre Kinder als Speise vorsetzen oder wenn Phaleris, der Tyrann von Agrigent, Kinder verzehrte. Auf Lust und Schmerz beziehen sich Selbstbeherrschung und Mässigung; diese ist aber nur eine Vorstufe zur Tugend.



Fig. 5. Cod. Phil. graec. 4, f. 52: Heroische Vollkommenheit.

*g)* f. 52: Miniatur zum VII. Buche (Fig. 5).

Die zu diesem Buche gehörende Miniatur ragt durch ihre geschmackvolle Ornamentik hervor, gegenüber welcher die mythologischen Bildchen in den Hintergrund treten, zumal ja auch die Figuren bedeutend kleiner als in den bisher betrachteten Miniaturen sind.

Reizend ist der Rahmen des Mittelbildes. Er besteht aus goldenen Renaissanceornamenten auf silbernem, violett schattirtem Grunde, geschmückt mit Juwelen und Perlen. In der Mitte der vier Seiten des Rahmens sind Wappen angebracht; oben in einem mit Perlen geschmückten Medaillon das Wappen des Herzogs mit zwei Palmzweigen, unten der blaue Löwe der Acquaviva zwischen drei Adlern; rechts und links das Wappen der Gemahlin des Herzogs, Isabella von Piccolomini.[1] Innerhalb dieses Rahmens ein zweiter lichtblauer mit goldenem Renaissanceornament; in den Ecken desselben die französische Lilie. Die Centralminiatur eröffnet uns durch einen weiten Bogen, dessen Zwickel mit Cameen römi-

[1] Geviertheilt: in 1 und 4 der Löwe der Acquaviva, in 2 und 3 das blaue, mit fünf Halbmonden geschmückte Kreuz der Piccolomini auf Silber.

scher Imperatoren geziert sind, — zwischen denen Festons mit einem goldgefassten Bergkrystall aufgehängt sind — einen Einblick in ein Gemach, in welchem auf Holzgestellen Bücher aufgestellt sind. Hermes mit Flügelschuhen, Flügelhut und Caduceus tritt auf seinen Freund Herakles, den Keule und Löwenfell kennzeichnen, zu und überreicht ihm ein Täfelchen. Herakles und Hermes also als Vorbilder heroischer und göttlicher Vollkommenheit; denn Herakles galt in den Philosophenschulen als das Ideal sittlicher Vollendung, da er sich nach der Legende des Prodikos von Keos freiwillig für den mühevollen Weg der Tugend entschied und den des Lasters mied. Ebenso wurde auch Hermes wegen seiner Beredsamkeit als λόγιος verehrt, speciell als Hermes τρισμέγιστος aber, in seiner Identificirung mit dem ägyptischen Gott Thoth, im späten Alterthum als Gott der Gelehrsamkeit, der Intelligenz aufgefasst und mit Herakles in Verbindung gebracht.

Die Randbilder sind horizontal in zwei Gruppen getheilt, deren obere Hälfte architektonisch ausgezeichnet ist. Die beiden Seitentheile rechts und links sind als breite Marmorwände gedacht, zwischen denen oben ein Bogen gespannt ist, von welchem die mit Perlen geschmückte Goldmünze eines Imperators herabhängt. An den rosenrothen Innenflächen der Seitenwände sind in schwarzen ovalen Feldern die Buchstaben S und C angebracht, welche wohl die auf den Reversseiten der römischen Kaisermünzen übliche Bezeichnung s. c., d. h. senatus consulto, bedeuten.

Die mit weissen Renaissanceranken auf Goldgrund geschmückten Wände rechts und links sind durch je zwei oben im Rundbogen geschlossene Bilder unterbrochen. Zu oberst links ein Priester mit zwei Begleitern, auf einem Altare ein Lamm opfernd, rechts entsprechend ein vor einem Altare knieender Mann. Da keine engeren Beziehungen zum Text bestehen, möchte ich diese Gegenüberstellung nur als einen Hinweis auf den Gegensatz des rohen blutigen und des edlen unblutigen Opfers auffassen. Darunter beiderseits ein Pegasus auf einem goldenen Candelaber; im Hintergrunde grüne Blätter an langen Stielen.

Den unteren Theil der Seite zieren wieder weisse Ranken mit Delphinen auf rosenrothem Grunde, dazwischen rechts und links Medaillons mit Kriegerköpfen in der Ausführung von Cameen; darüber goldene Medaillen, deren rechte ein sitzendes Kind darstellt, während die linke eine Darstellung aus der Fabel enthält, nämlich einen Kranich, der aus einem langhalsigen Gefässe trinkt, während ein zweiter spottend davoneilt.[1]

In der Mitte unten zwei kleine Bildchen, getrennt durch weisse Renaissanceranken auf hellblauem Grund, geschmückt mit dem Cameo eines römischen Imperators, wie es scheint, des Nero, der auch zu den beiden Bildern, welche die thierische Roheit illustriren, gut passen würde; unter dem Cameo zwischen zwei Delphinen der blaue Löwe der Acquaviva.

Die beiden oben im Rundbogen geschlossenen Bildchen, die übrigens ziemlich flüchtig ausgeführt sind, geben Beispiele thierischer Wildheit im Gegensatz zur heroischen Vollkommenheit, die durch das Centralbild repräsentirt wird. Der Miniator wählte dazu die mythischen Erzählungen von den Rossen des Diomedes und der Grausamkeit des Phaleris, des Tyrannen von Agrigent, auf welch' letztere Aristoteles anspielt.

Rechts sehen wir auf einer Wiese drei Rosse, welche die zerstückelten Glieder eines menschlichen Leichnams verzehren; aus seinem Palaste tritt der grausame König der Bitonen, Diomedes, und sieht der grauenhaften Scene zu, während ein Krieger entsetzt zurückfährt. Die Bezwingung dieser wilden Rosse war eine Ruhmesthat des Herakles.

Derselbe Gedanke der Bestialität liegt dem Bilde links zu Grunde. Auf einem Altar liegt ein Kind im Feuer, ein anderes wird eben gebunden, um dasselbe Schicksal zu erdulden. Phaleris, von einem Soldaten begleitet, steht vor seinem Palast und sieht hartherzig dem grausamen Schauspiel zu.

Entgegen der nur decorativen Ausstattung der oberen Hälfte geben die beiden Bildchen unten Beispiele der Bestialität als Gegensatz zur heroischen Vollkommenheit.

---

[1] Man erinnert sich an die Fabel des Phädrus (I. Buch, Fabel 26) vom Storch und Fuchs, mit welcher diese Darstellung Verwandtschaft hat.

Gegenüber den sechs vorhergehenden Miniaturen fällt hier ein Wechsel der ganzen Anlage auf. Treten die Darstellungen hinter der ornamentalen Ausstattung zurück, so lässt sich auch in der Behandlung der Bilder ein Wechsel constatiren: die Figuren sind kleiner, ungemein zart modellirt (besonders im Mittelbild) und weicher in den Formen; die Compositionen sind einfacher gehalten und entbehren der realistischen Auffassung der vorhergehenden Bilder; auch tritt die Landschaft ganz zurück und an ihrer Stelle finden wir die Scenen in ein Interieur versetzt. Dasselbe Gepräge tragen auch die folgenden Miniaturen.

**VIII.** und **IX. Buch:** Dem Inhalte nach gehören das achte und neunte Buch zusammen; ihr Gegenstand ist die Untersuchung über die Freundschaft (φιλία), die nach Aristoteles das Nothwendigste zum Leben ist. Die Reichen bedürfen der Freunde, um diesen Wohlthaten erweisen zu können; durch das Zusammenleben mit Freunden bietet sich ja vielfach Gelegenheit, die Tugend anzuwenden. Ebenso bedarf der Arme des Freundes, der ihn unterstützt. Aber nicht nur die Gleichheit, wie Empedokles meint, führt die Freunde zusammen; vielmehr dreierlei Motive bringen Freundschaft zu Stande: das Gute, das Nützliche und das Angenehme. Dauerhaft ist nur die Freundschaft um des Guten, um der Tugend willen; Freundschaft, die des Nutzens oder der Lust, d. h. des Angenehmen, willen geschlossen wird, löst sich in der Regel bald wieder auf. Auch ist wahre Freundschaft meist nur mit Einem möglich; ferner muss den Freunden ein Zusammenkommen möglich sein, da der fehlende Umgang die Freundschaft auflöst. Ebenso darf auch kein allzugrosser Unterschied zwischen Freunden bestehen; zwischen Mensch und Gott, einem Privatmanne und Könige ist wahre Freundschaft kaum möglich. Findet eine Freundschaft zwischen Ungleichen statt, so muss die Liebe dem Werthe entsprechen.

Wie der Einzelne, kann auch eine Gemeinschaft und besonders eine Staatsgemeinschaft der Freundschaft nicht entrathen. Der König — der sich zu den Unterthanen wie der Vater zum Sohne verhält — muss alle im Wohlthun überragen; die Aristokratie gleicht dem Verhältnis zwischen Mann und Frau, jeder erhält das ihm Entsprechende; in der Timokratie endlich herrscht volle Gleichberechtigung, wie sie unter Brüdern besteht. Schwindet die Freundschaft, so geräth der Staat in die Ausartungen der Tyrannei, Oligarchie und Demokratie. In der Berücksichtigung des Werthes liegt die Gleichheit der Freundschaft. Dementsprechend unterscheidet Aristoteles genossenschaftliche (κοινωνικαί), verwandtschaftliche (συγγενικαί) und kameradschaftliche (έταιρικαί) Freundschaften, wozu noch die Gastfreundschaft kommt. In ähnlicher Weise kann man auf den Nutzen hin geschlossene Freundschaften in gesetzliche und sittliche, die eine Gegenleistung erwarten, scheiden.

(IX. Buch.) Bezüglich der Frage, ob man demjenigen Freund bleiben soll, den man für einen guten Menschen gehalten hat, der aber schlecht geworden ist, räth Aristoteles, man solle trachten, ihn zu bessern; ebenso solle der, welcher den anderen an Tugend überträfe, der Freundschaft eingedenk bleiben.

Noch keine Freundschaft ist das Wohlwollen (εὔνοια), weil es nicht auf Gegenseitigkeit beruht, wohl aber ist es ein Anfang zur Freundschaft. Der Freundschaft näher verwandt ist die Einmüthigkeit (ὁμόνοια), welche Aristoteles eine πολιτική φιλία nennt; diese kann nur unter Guten bestehen. Jeder muss aber insoferne selbstliebend sein, dass er sich das Schönste, die Tugend, erwerben will; das gelingt ihm aber dadurch, dass er für Freund und Vaterland alles hingibt.

*h*) f. 62': Miniatur zum VIII. Buche (Fig. 6).

Die Miniatur zum achten Buche der Ethik übt eine prächtige decorative Wirkung. Der Breite nach in drei Streifen gegliedert, ist der mittlere durch eine überreich decorirte Prunkarchitektur hervorgehoben, die durch zwei für den Text freigelassene Felder unterbrochen ist. Unten in der Mitte erheben sich auf einem Sockel rechts und links zwei braune, mit reizender goldener Renaissanceornamentik geschmückte Pfeiler, zwischen denen ein Bogen als Rahmen für das untere Bild eingespannt ist. Darüber, durch den Text getrennt, ein besonders prächtiger Architekturrahmen für das Mittelbild. Auf einem Sockel, der auf blauem Grunde das Künstlerzeichen R̳ trägt, ruhen wieder Pfeiler, welche mit Candelabern und bunten an einem Faden hängenden Waffen geschmückt sind. Zwischen den Pfeilern, auf welchen das Gebälk ruht, ist wieder ein Bogen eingespannt, von dessen Mitte der mit Edelsteinen geschmückte Smaragdcameo eines »imperator laureatus« zwischen Festons herabhängt. Zu oberst endlich, wieder durch fünf Zeilen Text unterbrochen, ruht auf kurzen Pfeilen, ein Bogen der mit weissen Hörnern auf blauem Grunde[1] geziert ist. Putten, die auf den Plinthen des Pfeilers sitzen, halten einen Faden, an welchem eine Agraffe zwischen den Wappen des Herzogs und der Herzogin hängt.

Die beiden Seitenstreifen zeigen auf Untersätzen die Reliefs eines Löwen und Bären; darüber je vier oben im Rundbogen geschlossene Bilder, zwischen denen die goldenen Zwickel mit goldenen Blättern, Waffen u. A. geschmückt sind.

---

[1] Ich verweise auf die ganz ähnliche Ornamentik auf dem Bilde des Ercole Roberti in der Brera zu Mailand.

Das Mittelbild enthält die Hauptdarstellung: Eine nackte Frau schlingt einen Schleier um eine aus vier concentrischen Kreisen bestehende Scheibe; zwischen ihren Beinen läuft ein Hund. Eine Lösung der räthselhaften Allegorie gestattet uns die Scheibe, deren Kreisringe deutlich durch ihre Farbe als die vier Elemente gekennzeichnet sind. Damit wird uns auch die Bedeutung der weiblichen Allegorie klar. In ihr möchte ich die φιλότης, die Freundschaft, erkennen, welche die vier Elemente umfasst. Diese Auffassung entspricht aber nicht dem Aristoteles sondern der Philosophie des Empedokles, dessen im zweiten Capitel des achten Buches gedacht wird; ausführlicher behandelt Aristoteles die Ansichten desselben in seiner Metaphysik (I, 3 und 4). Empedokles erklärt als die Grundprincipien alles Seins



Fig. 6. Cod. Phil. graec. 4, f. 62': Die Freundschaft.

die Freundschaft (φιλότης oder Ἀφροδίτη) und den Streit (νεῖκος). Die vier Elemente (ῥιζώματα) werden durch die φιλότης zusammengehalten, der Streit trennt sie wieder. Auf dem abwechselnden Vorherrschen der beiden beruhen die Perioden der Welt. Aristoteles hat — nach Ziegler mit Unrecht — Consequenzen für die Ethik gezogen. Die φιλότης entspricht der φιλία des Stagiriten.

Und wie Empedokles selbst neben φιλότης sich auch des Ausdruckes Ἀφροδίτη bedient, so sehen wir auch in unserem Bilde die alles umfassende Freundschaft in der Gestalt einer Aphrodite; ein Hund, das Sinnbild der Treue, begleitet sie.

Das Bildchen, dessen Hintergrund wieder Blätter an langen Stielen bilden, zeichnet sich durch sorgfältige Ausführung und Modellirung aus.

Die acht Bogen zu beiden Seiten und der unterste Bogen in der Mitte enthalten eine Darstellung der neun Musen als musicirender Jungfrauen, wie sie die Renaissance darzustellen liebte. Ihre Tracht

erinnert an die Allegorie des Friedens und der Wissenschaft auf der ersten Miniatur des Codex phil. graec. 2; sie tragen faltenreiche Gewänder, die, um die Taille gegürtet, darunter einen Bausch bilden. Jede der neun Musen, welche auf kleinen Marmorpostamenten stehen, hinter denen Blätter an langen Stielen aufragen, hat einen blauen, sternbesäeten Himmelsglobus neben sich, nur Urania trägt diesen auf den Händen. Alle spielen Musikinstrumente, wie sich ja das Mittelalter die Musen als Vorsteherinnen der Sphärenharmonien dachte.[1] Ihren Symbolen zufolge stimmen sie am meisten mit den Musen auf den sogenannten Spielkarten des Mantegna überein; darnach wären sie: links (von oben nach unten) Kalliope mit der Tuba, Urania mit dem Himmelsglobus, Euterpe, die statt der Doppelflöte Guitarre spielt, Erato mit dem Tamburin; rechts (von oben nach unten) Terpsichore mit der Zither, Klio singend, Melpomene mit dem Horn, Thalia mit der Violine und unten in der Mitte Polyhymnia mit einer Orgel.[2] Eine Beziehung zum Text lässt sich nicht recht finden. Die Musen waren eben in jener Zeit ein überaus beliebtes Sujet. Man könnte höchstens daran denken, dass sie, als untrennbar zusammengehörig, als Vorbild für das ständige Beisammensein, für den ständigen Verkehr zwischen Freunden aufzufassen sind; doch erscheint mir diese Vermuthung allzu gekünstelt.

Stilistisch stimmt die Miniatur mit der vorhergehenden zusammen. Die Figuren zeigen dieselbe Grösse, dieselben Formen, dieselbe technische zarte Behandlung. Der Eindruck des Ganzen wird auch hier von der prächtigen architektonischen Umrahmung beherrscht. Der Mittelstreifen überragt die beiden Seitentheile an Feinheit bei Weitem; auch in technischer Hinsicht, besonders hinsichtlich der Anwendung der Vergoldung, treten deutlich Unterschiede zwischen der Mitte und den beiden Seiten hervor.

*i)* f. 72: Miniatur zum IX. Buche (Fig. 7).

Wie die vorhergehende steht auch die Miniatur zum neunten Buche an gegenständlichem Interesse hinter den übrigen weit zurück. Zudem ist die Durchbildung flüchtig und die ganze Eintheilung einfach, so dass wir hier fast die ganze Ausführung einer Gehilfenhand zuschreiben dürfen. Interessant ist aber, dass uns hier am unteren Rande die Vorschrift für den Maler erhalten ist, die ich gleich hier vorwegnehmen will; sie lautet: »nonus liber ubi erunt grē et grat ..... et circa gratias iocunditates«. Die kleine Lücke ist wieder mit »grat(iae)« zu ergänzen; die verschiedene Schreibart erklärt sich aus der doppelten Bedeutung des Wortes; das erste Mal, (gekürzt »grē«,) bedeutet »gratiae« so viel als Freundschaftsverhältnisse, Gunsterweisungen, während das zweite Mal mit »gratiae« (ausgeschrieben) die Grazien gemeint sind, welche von den »iocunditates«, den Fröhlichkeiten, umgeben sind.

Damit ist der Gegenstand der Miniatur bezeichnet; weiterhin aber scheint dem Miniator Freiheit in der Wahl gelassen worden zu sein, da nur die Mittelgruppe der Vorschrift zufolge ein mythologisches Sujet enthält, in den Seitenbildern hingegen durch genreartige Darstellungen die Freundschaftsverhältnisse illustrirt werden.

Das kreisrunde Mittelbild ist von einem quadratischen goldenen Rahmen umschlossen, in dessen Ecken rothe und blaue Edelsteine eingefügt sind. Vor einer Mauer, neben welcher wir auf eine — ziemlich flüchtig behandelte — Hügellandschaft mit hochstämmigen Bäumchen blicken, stehen auf einem hohen Postamente die drei Grazien,[3] nackt, mit verschlungenen Armen, ähnlich der berühmten Antike der Opera in Siena. Um das Postament herum tanzen Kinder, die »iocunditates«, die sich an Musik ergötzen; eines schlägt Triangel, ein zweites bläst Flöte, das dritte schlägt Trommel. Die Grazien, die Unzertrennlichen, bezeichnen die Anmuth des Beisammenseins, sie verkörpern den Begriff der Geselligkeit; daher sind sie die Beschützerinnen der Freundschaft, die für jeden Menschen zur Erreichung des Glückes nothwendig ist.

Zu beiden Seiten des Mittelbildes je zwei im Rundbogen geschlossene Bildchen, über denen goldene Hörner, Blätter u. a. m. auf Goldgrund zum Schmuck angebracht sind; in den beiden Feldern

[1] Carl Meyer, Der griechische Mythus in Kunstwerken des XV. Jahrhunderts, im XV. Band des Repertorium für Kunstwissenschaft.

[2] Bradley, a. a. O., denkt daran, dass hier Künste und Wissenschaften dargestellt seien; doch halte ich diese Erklärung für verfehlt.

[3] Ich verweise auf dieselbe Gruppe am Triumphbogen der ersten Miniatur.

links hängen Waffen und Wappen an Fäden herab; doch fehlt eine figürliche Darstellung. Die beiden Bilder rechts und eines unten in der Mitte geben Beispiele für Freundschaftsbeziehungen durch genreartige Scenen. Rechts oben sehen wir einen in einem Thurme gefangenen Greis, den ein Freund besucht und ihm Trost zuspricht. Im Bilde darunter eine Flusslandschaft mit hochstämmigen Bäumchen; ein Mann kniet am Ufer und nimmt Muscheln aus dem Wasser, sein Freund steht daneben. In dem Bilde unten in der Mitte endlich begrüsst ein Mann seinen Gastfreund, der eben vom Schiffe ans Land steigt. Mehr als Beispiele für Freundschaftsverhältnisse ist in diesen drei flüchtig ausgeführten Bildchen wohl nicht zu suchen; es sind eben blos genreartige Darstellungen ohne Beziehung auf den Mythos. Auch ist die Vorschrift für den Miniator so allgemein gehalten, dass wir

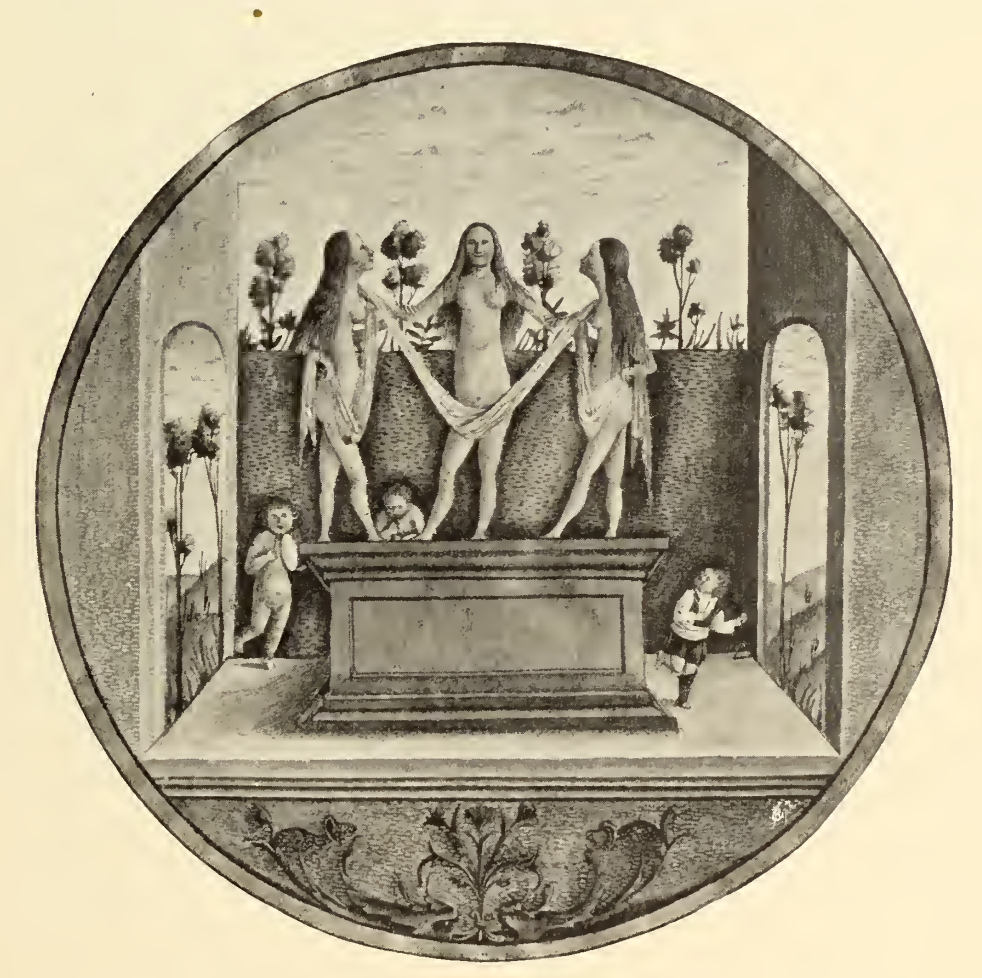


Fig. 7. Cod. Phil. graec. 4, f. 72: Die Grazien als Beschützerinnen der Freundschaft.

wohl annehmen können, dass ihm die Wahl der einzelnen Scenen selbst überlassen blieb. Möglicherweise sollte auf das Verhältniss zwischen Vater und Sohn, zwischen Brüdern und Gastfreunden hingewiesen werden.

Zu oberst sind zwei Darstellungen, welche ein freundschaftliches Verhältniss auch unter den Thieren andeuten sollen. Links in einer Flusslandschaft zwei Reiher, denen ein dritter eine Schlange bringt; rechts, auf demselben Gedanken basirend, eine Maus, die ihren Jungen Nahrung herbeischafft. Zwischen diesen beiden Bildchen, in welchen die Thiere besonders sorgfältig behandelt sind, ist eine Münze angebracht, welche, wie die Legende besagt, den »Germanicus caesar« in einem mit vier Pferden bespannten Triumphwagen darstellt.

Die Miniatur steht, wie sie gegenständlich an Interesse zurücktritt, auch hinsichtlich der Feinheit der Ausführung unter den Miniaturen der Handschrift an letzter Stelle. Die Durchbildung ist fast

durchgehends flüchtig, wenn auch im Einzelnen, z. B. in den beiden Thierdarstellungen oben und im Centralbild eine grössere Sorgfalt angewendet wurde.

X. Buch: Nach eingehenden Erörterungen über die Lust kehrt Aristoteles wieder zur Glückseligkeit zurück. Diese bestehe eben in einer Thätigkeit, in tugendhaften Handlungen. Da aber die Thätigkeit der Vernunft die vorzüglichste ist, gewährt die Philosophie die wunderbarsten Genüsse, weil sie am wenigsten von äusseren Bedingungen abhängig ist. Ist ja auch die Thätigkeit der Götter eine beschauliche (θεωρία); diese sei also am geeignetsten, zur Glückseligkeit zu führen. Der Mensch müsse dazu nach staatlichen Gesetzen erzogen werden; aber es müssen gute Gesetze sein, die nur durch eine gesetzgeberische Einsicht erreicht werden können. Damit beschäftigt sich die Wissenschaft vom Staate, die Politik, zu welcher Aristoteles mit diesen Bemerkungen überleitet.

*k)* f. 80′: Miniatur zum X. Buche (Tafel XII).

Die θεωρία, das beschauliche Leben des Philosophen, bildet auch den Inhalt der letzten Miniatur dieser Handschrift. Auch hier ist uns am unteren Rande glücklicherweise die Vorschrift für die Miniatur erhalten; in erster Linie gewinnt aber diese Miniatur an Interesse dadurch, dass sie die Künstlerinschrift trägt.

Das Programm für die Darstellungen gibt also die Vorschrift unten, welche lautet: »circum circa philosophi contemplativi« — »decimus liber, ubi erit civitas Athenarum cum templo, in cuius testudine[1] erit Pallas scuto gorgonico et asta et noctue«; womit also die Anweisung gegeben wird, ringsherum das beschauliche Leben der Philosophen, in der Mitte aber die Stadt Athen mit dem Tempel (d. i. dem Parthenon) darzustellen, auf dessen Dach Pallas Athene mit dem Gorgonenschild und der Lanze stehen soll, und Eulen sollen die Stadt als Athen kennzeichnen.

Die einzelnen Scenen sind in eine Architektur eingefügt, vor welcher der Raum für den Text freigelassen ist.

Auf einem Postament, welches auf blauem Grunde die Künstlerinschrift trägt, erheben sich rechts und links kurze, mit Goldornamenten geschmückte Pfeiler, welche einen reichgegliederten Architrav tragen; darüber ruht auf ebensolchen Pfeilern ein breites Gesims mit vergoldetem Fries, der einen Kampf der Kentauren und Lapithen darstellt. Ueber diesem Fries tragen in derselben Weise geschmückte Pfeiler ein krönendes Gesims, in dessen Mitte das herzogliche Wappen mit zwei Palmenzweigen befestigt ist, während auf den Ecken Blumenvasen aufgesetzt sind. In jedem der drei Stockwerke blicken wir auf eine Landschaft, welche durch das Textblatt unterbrochen ist. Zu oberst links sehen wir einen Philosophen, der die Sphären der Planeten studirt, welche am Himmel erkennbar sind; darunter links wieder einen Philosophen in langem Gewande, der die Mondphasen einer Betrachtung unterzieht; zu unterst links einen dritten, der geometrische Figuren in den Sand zeichnet; endlich unten in der Mitte in einem eigenen rothen, mit Goldornamenten geschmückten Rahmen einen Philosophen, der, auf einer Anhöhe mit Fernblick aufs Meer sitzend, in einem Buche liest.

In diesen vier Bildchen wird uns also die beschauliche Thätigkeit der Philosophen, ihre Beschäftigung mit Kosmologie, Astronomie, Geometrie und abstracten Wissenschaften vorgeführt.

Die Ausführung der Bildchen ist fein; besonders gut wirkt hier wieder die zarte Abtönung des Himmels, während in den drei letzten Miniaturen der Himmel blos durch blaue Wölkchen belebt ist.

Die ganze Ethik betrachtet Aristoteles eigentlich nur als Grundlage zur Politik; denn der Staat interessirt unseren Philosophen in erster Linie. Diesen Gedanken drückt das Mittelbild als Ueberleitung zur Politik aus. Das Bildchen ist von einem blauen, mit goldenen Ornamenten gezierten Rahmen eingefasst. Eine Stadt, umgeben von Mauern und Thürmen, auf denen kleine Eulen sitzen, ist deutlich als Athen gekennzeichnet; in der Mitte ragt ein grosser Kuppelbau, der Tempel, d. h. das Parthenon, auf und auf der höchsten Spitze der Kuppel steht Pallas Athene in rothem Gewande, den Gorgonenschild in ihrer Linken, die Lanze in der Rechten.

Athen als Vorbild eines Staates! Damit gab der Miniator seinen Darstellungen einen würdigen Abschluss; denn Athen galt ja als das vollendetste Staatswesen von Hellas.

---

[1] Waagen las fälschlich »testione«.



καὶ τοῖς φίλοις αἱρετώτατόν ἐστι τὸ συζῆν· κοινωνία γὰρ ἡ φιλία·
καὶ ὡς πρὸς ἑαυτὸν ἔχει, οὕτω καὶ πρὸς τὸν φίλον· περὶ αὑτὸν δ' ἡ αἴσθη-
σις ὅτι ἔστιν αἱρετή, καὶ περὶ τὸν φίλον δή· ἡ δ' ἐνέργεια γίνεται
αὐτοῖς ἐν τῷ συζῆν· ὥστ' εἰκότως τούτου ἐφίενται· καὶ ὅ ποτ' ἐστὶν ἑ-
κάστοις τὸ εἶναι ἢ οὗ χάριν αἱροῦνται τὸ ζῆν, ἐν τούτῳ μετὰ τῶν
φίλων βούλονται διάγειν· διόπερ οἱ μὲν συμπίνουσιν, οἱ δὲ συγκυ-
βεύουσιν, ἄλλοι δὲ καὶ συγγυμνάζονται καὶ συγκυνηγοῦσιν ἢ συμφι-
λοσοφοῦσιν, ἕκαστοι ἐν τούτῳ συνημερεύοντες ὅ τι περ μάλιστα
ἀγαπῶσι τῶν ἐν τῷ βίῳ· συζῆν γὰρ βουλόμενοι μετὰ τῶν φίλων
ταῦτα ποιοῦσι καὶ τούτων κοινωνοῦσιν οἷς οἴονται συζῆν. γίνε-
ται οὖν ἡ μὲν τῶν φαύλων φιλία μοχθηρά· κοινωνοῦσι γὰρ φαύλων ἀβέ-
βαιοι ὄντες καὶ μοχθηροὶ γίνονται ὁμοιούμενοι ἀλλήλοις· ἡ δὲ τῶν
ἐπιεικῶν ἐπιεικής, συναυξανομένη ταῖς ὁμιλίαις· δοκοῦσι δὲ καὶ βελτί-
ους γίνεσθαι ἐνεργοῦντες καὶ διορθοῦντες ἀλλήλους· ἀπομάττονται γὰρ
παρ' ἀλλήλων οἷς ἀρέσκονται, ὅθεν ἐσθλῶν μὲν ἄπ' ἐσθλά. περὶ μὲν οὖν
φιλίας ἐπὶ τοσοῦτον εἰρήσθω· ἑπόμενον δ' ἂν εἴη διελθεῖν καὶ περὶ ἡδονῆς.

μετὰ δὲ ταῦτα περὶ ἡδονῆς ἴσως ἕπεται διελθεῖν· μάλιστα γὰρ δοκεῖ

Heliogr. von J. Blechinger, Wien

WIEN, HOFBIBLIOTHEK, COD. PHIL. GRAEC. 4 FOL. 80: MINIATUR ZUM X. BUCH DER ETHIK.

Trotz der naiven Auffassung übt die Miniatur eine gute Wirkung, hervorgerufen durch die Architektur und die Sorgfalt der Ausführung.

Wie bereits erwähnt, trägt das Postament in Goldlettern auf blauem Grunde die Künstlerinschrift. Unglücklicherweise ist gerade der Künstlername beschädigt, so dass seine Entzifferung schwierig ist; doch lässt er sich aus den erhaltenen Resten mit ziemlicher Sicherheit feststellen. Wäre es in Anbetracht der starken Zerstörung möglich, hinsichtlich des Vornamens im Zweifel zu sein, so erscheint es sonderbar, dass gerade der Ort der Herkunft des Miniators, der vollkommen deutlich ist, bisher falsch gelesen wurde.

Waagen und Bradley ergänzten die Inschrift in Rinaldus Piramus Napolitanus[1] und meinten, der Miniator stamme aus dem Städtchen Napoli bei Atri in den Abbruzzen. Woltmann[2] entschied sich mit Gevay für Reginaldus Piramus Napolitanus.

Eine genaue Untersuchung der noch vorhandenen Buchstabenreste ergibt zur Sicherheit:

»REGINALDVS PIRAMVS MONOPLITANVS LIBRVM HVNC PICTVRIS DECORAVIT MIRIFICE.« Die Lücke vor naldus ist nach den Resten in (Regi)naldus zu ergänzen. Völlig deutlich ist aber Monopolitanus, woraus hervorgeht, dass der Miniator aus Monopoli bei Bari in Apulien stammt. Hier hatten auch die Acquaviva ausgedehnte Besitzungen; Conversano, Bitonto, der Ort Acquaviva gehörte ihnen und Andrea Matteo, der oft in Apulien auf seinen Gütern weilte, war ja von Ferrante von Neapel zum »Governatore e preside« des Landes von Otranto und Bari ernannt worden.

---

Fassen wir unsere Beobachtungen zusammen. Wir konnten bemerken, dass der Hauptgedanke jedes Buches in einem allegorischen Bilde in der Mitte zur Darstellung gebracht wurde, während mythologische und historische Bilder am Rande diesen Hauptgedanken erläutern. Dieses Princip der Anlage passt für die sechs ersten Miniaturen (mit Ausnahme der dritten, welche eines Centralbildes entbehrt). Die Miniaturen zum siebenten und neunten Buche weichen davon ab, indem an Stelle des allegorischen Bildes ein mythologisches Sujet tritt, welches den Grundgedanken verkörpert; das Centralbild der achten Miniatur schliesst sich wieder den ersten sechs an, während das Schlussbild, den aristotelischen Ausführungen zufolge zur Politik überleitend, Athen vorstellt.

Bezüglich der Eintheilung der Miniaturen können wir eine grosse Mannigfaltigkeit beobachten. In den beiden ersten Miniaturen sind die einzelnen Scenen der Randminiatur durch eine gemeinsame Landschaft zu einem Gesammtbilde zusammengefasst, innerhalb welchem wir aber eine Scheidung in drei Streifen übereinander vornehmen können; die dritte und vierte Miniatur hält an dieser Dreitheilung der Höhe nach fest, betont sie aber durch einen zum Theil architektonischen Rahmen. In der fünften und sechsten Miniatur tritt eine Theilung in zwei Hälften an die Stelle der Dreitheilung. Wir können also in diesen ersten sechs Miniaturen je zwei aufeinanderfolgende Bilder zusammenfassen. Im Folgenden tritt eine Aenderung ein; die Decoration tritt in den Vordergrund; die achte und zehnte Miniatur (zum Theil auch die siebente) ist durch eine Prunkarchitektur geschmückt, in welcher die Dreitheilung der Höhe nach wieder zur Geltung kommt.

Der Hauptunterschied zwischen den ersten sechs und letzten vier Miniaturen liegt aber im Stile.

Wenden wir uns zunächst den sechs ersten Miniaturen zu: Ihr Gesammteindruck ist ungemein ernst, vor Allem bedingt durch die Stimmung der Landschaft und den herben Realismus der Composition.

Die Landschaft charakterisirt sich durch einen weiten Fernblick bis zu den im Blau verschwimmenden Bergen am Horizont. Besonders liebt es der Miniator, uns einen Ausblick auf eine grosse Wasserfläche zu bieten, welcher er durch verschiedene Behandlung auch verschiedene Stimmungen abzugewinnen weiss; die Landschaft selbst baut er in Schichten aus bröckeligem Erdreich auf, belebt

[1] Diese Lesart ist auch in Buchers Geschichte der technischen Künste, I. Bd., übergegangen.

[2] Geschichte der Malerei, II. Bd.

sie durch buschige Bäumchen, Häuschen, Stadtbilder oder Palastruinen. Besonders charakteristisch sind die Felsen gebildet, die sich aus Steinplatten der verschiedensten Formen aufbauen, Höhlen umschliessen und mit lang herabfallendem Gras spärlich bewachsen sind (vgl. auch Cod. Phil. 2, Min. f. 1, Taf. V). Störend wirkt oft die falsche Perspective, wie z. B. auf der dritten Miniatur (Taf. VIII) unten, wo ein Hügel in der Luft hängt. Besonders an den Architekturen lassen sich solche Verstösse constatiren. Ausnehmend schön ist hingegen die Luftstimmung wiedergegeben in dem blauen Himmel, der sich gegen den Horizont abtönt.

In der Composition erweist sich der Miniator als ein gewandter Künstler, besonders bei kleineren Gruppen, wie z. B. in der Scene des Dädalus und Ikarus, Horatius Cocles, Blendung des Polyphem u. a. m. Seine Figuren zeichnen sich — abgesehen von einzelnen Verzeichnungen — durch sichere Zeichnung, individuelle Köpfe und sorgfältigste Modellirung aus. Auf den niederländischen Typus der weiblichen Figuren ist bereits hingewiesen worden. Am deutlichsten tritt dieser an der Allegorie der φρόνησις hervor, bei welcher auch das hellviolette Kleid mit den gefältelten Aermeln und scharfbrüchigen Falten auf niederländische Einflüsse hindeutet. In den männlichen Köpfen fallen mehrfach ein Mohrentypus und bis zur Grimasse verzerrte Gesichter auf; ebenso ist auf die oft wunderlich verdrehten Stellungen (z. B. auf Taf. VI: rechts in der Gruppe mit den Pferden) hinzuweisen. In der Darstellung des Nackten lässt sich eine Vorliebe für magere, knochige Gestalten bemerken. Bewunderungswürdig ist die Feinheit der Modellirung (besonders bei den Gewändern), die durch äusserst feine Parallelstriche bewerkstelligt ist; die Lichter sind in Gold aufgesetzt, doch nicht nur in den Gewändern sondern sogar in der Landschaft.

Auffallend ist die Behandlung der mythologischen Stoffe. Mehrfach stellt der Miniator die mythischen Personen nackt dar (z. B. Kleobis und Biton, Dädalus und Ikarus, die grossen Sünder des Tartarus); sonst aber in einer etwas idealisirten Zeittracht. Mit besonderer Vorliebe verwendet er Turban und Krummsäbel. In seiner Auffassung ist der Maler ein tüchtiger Realist. Mit ziemlich grossem Geschick weiss er Verwunderung, Schreck und Schmerz zu charakterisiren, den Köpfen ein individuelles Gepräge zu verleihen. Ebenso ist der Miniator in seinen Thierdarstellungen vortrefflich.

Einen eigenartigen Reiz verleiht den Miniaturen das glühende, goldige Colorit. Die tiefen satten Farben leuchten wie Edelsteinfarben; von besonderer Schönheit ist das tiefe Violett, Schwarz und Scharlachroth (z. B. in dem Mantel des Begleiters Alexanders Taf. IX unten). Der Miniator bediente sich in der Ausführung des Gouache mit starkem Zusatz von Eiweiss, wodurch der eigenthümliche matte Wachsglanz hervorgerufen wird.

Diesen sechs Miniaturen gegenüber treten die letzten vier merklich zurück. Die Landschaft ist bei Weitem einfacher gehalten, meist ganz weggelassen und an ihre Stelle eine Marmorballustrade, über welcher Blätter an langen Stielen hervorragen, gesetzt. Die Figuren sind nur halb so gross und entbehren der harten realistischen Auffassung, wie sie die vorhergehenden aufzuweisen hatten. Auch ist die Ausführung ungleich, zum Theil flüchtig. Nur einzelne Scenen sind fein durchgebildet, gut modellirt und gezeichnet; ganz besondere Sorgfalt ist auf die Ornamentik angewendet, welche durch grossen Geschmack, Erfindung und äusserst feine Ausführung hervorragt. Ich verweise auf das Centralbild und die oberen Randbilder der siebenten und die Architektur im Mittelstreifen der achten Miniatur. Einen besonderen Reiz verleiht den Bildern der reiche und geschmackvolle Schmuck von Perlen, Cameen, Edelsteinen und Münzen. Auch bei der letzten Miniatur, die etwas einfacher gehalten ist, liegt der Schwerpunkt in dem architektonischen Rahmen; doch weisen die kleinen Bildchen das Streben auf, durch Abtönung des Himmels eine Stimmung hervorzurufen.

Wie haben wir uns diese Verschiedenheit zwischen den ersten sechs und letzten vier Miniaturen zu erklären? Mehrere Bilder tragen eine Künstlersignatur, und zwar findet sich

auf der dritten Miniatur unten: Rp,
auf der sechsten Miniatur: Rp. F.,
auf der achten Miniatur: Rl, endlich
auf der letzten Miniatur: der Künstlername Reginaldus Piramus.

Daraus ergibt sich die Frage: Hat Reginaldus Piramus alle Miniaturen gemacht und auf die letzten vier nur geringere Sorgfalt verwendet? Dann würden die Signaturen R̥ Reginaldus bedeuten und angenommen werden müssen, dass er etwa durch auswärtige Einflüsse, durch längere Unterbrechung der Arbeit seinen Stil geändert hätte. Oder es wäre die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, dass er sich bei der Ausführung der letzten vier Miniaturen eines Werkstattgenossen bediente. Eine dritte Vermuthung wäre, dass die Signatur R̥ sich nicht auf Reginaldus sondern auf einen anderen Miniator beziehe und Reginaldus eben nur die letzten vier Miniaturen ausgeführt habe.

Gegen die Annahme, dass die ersten sechs Bilder von einem anderen Miniator herrühren, spricht der Umstand, dass sich die Signatur R̥ auch auf der achten Miniatur findet, die zur zweiten Gruppe der Miniaturen gehört. So sehr man also in Anbetracht des Stilcharakters der ersten sechs Miniaturen geneigt wäre, die Signatur des sechsten Bildes R̥. F. statt in »Reginaldus fecit« etwa in »R . . . . (?) Ferrariensis« aufzulösen, müssen wir vielmehr annehmen, dass Reginaldus Piramus der Miniator ist und sich bei Ausführung der letzten vier Bilder der Mithilfe eines Gehilfen bediente.

Wir konnten schon oben bemerken, dass auch inhaltlich eine Aenderung insofern stattfindet, dass entgegen der Vorlage eines ausführlichen Programmes für die ersten sechs Bilder für die letzten vier nur Vorschriften allgemeiner Natur (wie dies die erhaltenen Beischriften auf f. 72 und f. 80′ beweisen) dem Miniator gegeben wurden; der Miniator war daher hier wohl auf sich selbst angewiesen, während er dort durch die gelehrten Angaben vielfach Bedingungen für die Composition vorfand. Ich vermuthe daher, dass Andrea Matteo die Handschrift bei Reginaldus Piramus bestellte, dieser die ersten sechs Bilder selbst ausführte, die letzten vier einem Gehilfen anvertraute, selbst aber vielfach bessernd oder anleitend mithalf. So möchte ich annehmen, dass z. B. die überaus feine Architektur des Mittelstreifens des achten Bildes (das ja auch die Signatur R̥ trägt) auf Reginaldus zurückgeht, der die nebensächlichen Seitenbilder dem Gehilfen überliess; ebenso die obere Hälfte der siebenten Miniatur u. a. m. So mag Reginaldus auch in den Thierdarstellungen der neunten Miniatur (oben) und an der Architektur des letzten Bildes bessernd und verfeinernd nachgeholfen haben. Dafür, dass Reginaldus der Hauptminiator war, spricht ferner auch die Stilisirung der Künstlerinschrift: ». . . librum hunc picturis decoravit mirifice.« Sie bezieht sich auf das ganze Werk, nicht auf das letzte Buch allein. Auch würde sich nicht der unbedeutendere Maler anmassen, seine Malereien mirifice zu nennen.

Ueber diesen Grad von hoher Wahrscheinlichkeit kommen wir nicht hinaus. Was die Entstehungszeit der Handschrift anlangt, so können wir sie um die Wende des XV. und XVI. Jahrhunderts ansetzen. Ein Terminus ad quem ist uns durch das Wappen der Isabella Acquaviva-Piccolomini gegeben. Da die unglückliche Herzogin 1504 starb, so dürfen wir annehmen, dass die Handschrift vor diesem Jahre entstanden ist. Für diese Zeit spricht auch, dass die beiden von Angelos Konstantinos, der vermuthlich auch die Ethik geschrieben hat, für den Herzog angefertigten Codices (Cod. Phil. graec. 3 und Hist. graec. 2) im Jahre 1501, respective 1500 geschrieben wurden (vgl. im Folgenden). Da nun auch der Codex Phil. graec. 2 aus dem Jahre 1496 herrührt, dürfen wir vermuthen, dass die Ethik ebenfalls um das Jahr 1500 ausgeführt wurde. Dies bekräftigt noch die stilistische Verwandtschaft des Titelblattes des Cod. Phil. 2 (Taf. V) mit den Miniaturen der Ethik, welches, wenn auch nicht von derselben Hand, doch von einem dem Reginaldus schulverwandten Miniator herrührt. Die Vermuthung ist naheliegend, dass auch die Ethik im Stammlande des Herzogs entstanden ist. Enthält doch die Handschrift der naturwissenschaftlichen Schriften des Aristoteles die Notiz, dass sie in den Abruzzen entstanden sei! Die anderen Handschriften des Herzogs bieten mehrfach Angaben der Schreiber, die aber meist blos ihre Provenienz, nicht aber den Entstehungsort nennen. Diese Vermuthung wird durch Folgendes noch wahrscheinlicher. Der Cod. Phil. graec. 29, der die Rhetorik des Aristoteles enthält, wurde, wie aus der Schriftvergleichung und dem Schreiberzeichen hervorgeht, ebenfalls von Angelos Konstantinos geschrieben, während die Miniaturen von dem Miniator des zweiten und vierten Bildes des Cod. Phil. graec. 2 herrühren. Wir können nur annehmen, dass entweder der Miniator nach Apulien oder der Schreiber nach den Abruzzen übersiedelte. Das Letztere scheint aber doch weit wahrscheinlicher, da

Andrea Matteo mit Isabella damals meist in seinem Stammland weilte und, wie es scheint, Schreiber und Miniatoren mit der Ausführung von Classikerhandschriften viel beschäftigte.

Ehe wir die künstlerische Stellung des Reginaldus fixiren, betrachten wir die übrigen Handschriften des Herzogs.

## *3. Aristoteles' Rhetorik.*

(Wien, Hofbibliothek, Codex Phil. graec. 29.)

Ein Folioband, 220 Mm. breit, 320 Mm. hoch, mit 93 feinen Pergamentblättern mit Goldschnitt, in einfachem modernen Schweinslederband aus dem Jahre 1754. Die schöne griechische Minuskel rührt von derselben Hand her wie die der später zu besprechenden Xenophonhandschrift; am Schlusse des Textes findet sich auch das Schreiberzeichen des Angelos Konstantinos [Schreiberzeichen] wie in dem genannten Manuscripte und in der Ethik. Spricht schon die Schrift für einen gemeinsamen Ursprung mit den Handschriften des Herzogs, so bekräftigt dies noch das treffliche Titelblatt, welches zweifellos von dem Maler der zweiten und vierten Miniatur des Codex Phil. graec. 2 herrührt. Die Handschrift stammt aus dem Besitze des Sambucus, wie aus seiner eigenhändigen Notiz auf f. 1 hervorgeht: »Joan. Sambuci Pannonii 5 △ᵗ«; er hat sie um 5 Ducaten offenbar in Italien erworben. Nessel vermuthet in seinem Katalog der griechischen Handschriften, dass die Handschrift sich einst in der Bibliothek des Mathias Corvinus befunden habe; doch, wie mir scheint, mit Unrecht. Die Uebereinstimmung mit den übrigen Miniaturen des Miniators, auf die wir im Folgenden zu sprechen kommen, überzeugt mich davon, dass das Manuscript für Andrea Matteo ausgeführt wurde. Der Schreiber ist ein Apulier; die Miniaturen, welche auf die Zeit um 1500 deuten, tragen ganz das Gepräge der übrigen Handschriften des Herzogs. Die künstlerische Ausstattung beschränkt sich auf ein Titelblatt (f. 1), welches mit einer reizenden Randleiste geschmückt ist. Sie besteht aus prachtvollen goldenen Renaissanceranken auf äusserst zartem hellblauen Grunde, die in ihren Motiven mit der Randleiste des Titelblattes der Apuleiushandschrift genau übereinstimmen. Beide rühren zweifellos von derselben Hand her. Oben in der Mitte zwischen Füllhörnern in einem Medaillon ein geöffnetes Buch mit der Titelaufschrift: [ΑΡΙ]ΣΤ[ΟΤΕΛ]ΟΥ[Σ]ΤΕΧΝΗΣ — ΡΗ[ΤΟΡΙ]Κ[Η]Σ. In der Mitte des rechten Theiles der Randleiste, welche als ein prunkvoller goldener Candelaber[1] mit Vasen, Delphinen, weiblichen Halbfiguren und Masquerons gebildet ist, befindet sich ein kleines, spitzovales Bildchen in der Art einer Plaquette, darstellend den Mucius Scävola, der in Gegenwart des Porsenna seine Hand über eine Flamme hält. In der Behandlung stimmt dieses kleine Bildchen genau mit den Miniaturen des genannten Miniators; am deutlichsten wird diese Uebereinstimmung in dem kleinen, von Delphinen umschlossenen allegorischen Bilde in der Mitte der unteren Randleiste (Fig. 8): Im Vordergrunde einer Landschaft mit malerischen grünen Bergen — im Hinter-



Fig. 8. Wien, Cod. Phil. graec. 29, f. 1: Randleiste mit dem Bilde der Rhetorik.

[1] Dieser stimmt bis ins Detail mit der Randleiste in der Apuleiushandschrift überein.

grunde das Meer mit blauen pittoresken Hügeln — steht eine Frau in hellviolettem Gewande; mit ihrer Linken stützt sie sich auf ein grosses Schwert, um welches sich eine dreiköpfige Schlange windet, deren mittlerer Kopf, von dem Schwerte abgeschnitten, auf dem Boden liegt; in der Rechten hält sie drei Zweige mit Samenkapseln. Es ist die Allegorie der Beredsamkeit, der Rhetorik, mit dem doppelschneidigen Schwerte der Rede; die Schlangen symbolisiren die Klugheit, während der Samen auf die Verbreitung der Ideen durch die Rede hinweisen soll. In ihrer Behandlung ist die Miniatur ein besonders feines Bildchen des Miniators der beiden Miniaturen der Phil. graec. 2. Als Beispiel der Beredsamkeit und ihrer Wirkung wählte der Miniator Mucius Scävola, der durch seine Rednergabe und seinen Muth Porsenna zur Bewunderung hinriss. Den linken Theil der Randleiste bildet wieder ein Candelaber, ganz wie in der Apuleiushandschrift; in der Mitte ist in einem Medaillon ein Buch in Flammen angebracht, offenbar das bekannte Emblem der Aragonesen, die sibyllinischen Bücher, andeutend. Nebenbei erwähne ich die goldenen Initialen auf farbigem Grund und die in der Art von goldenen Candelabern gebildeten, ziemlich roh ausgeführten Randleisten zu Beginn der einzelnen Bücher. Auf f. 59 am Rande eine Fliege.

## *4. Themistius Euphrades:*[1] *Paraphrasis in tres libros Aristotelis de anima.*

(Wien, Hofbibliothek, Codex Nr. 36 [Phil. 41].)

Ein Folioband, 240 Mm. breit, 342 Mm. hoch, mit 138 Pergamentblättern mit Goldschnitt, in einfachem weissen Schweinslederband. Die Handschrift erwähne ich nur der Vollständigkeit halber; von einer künstlerischen Ausstattung kann kaum die Rede sein; diese beschränkt sich auf einige Randleisten und Initialen. Dem Text geht eine Praefatio des Venezianers Ermolao Barbaro an den mailändischen Humanisten Georgio Merula voran. Das Titelblatt (f. 4) ziert eine Randleiste aus den allgemein bekannten, reichverschlungenen weissen Spiralen mit angesetzten Blättern, welche auch die goldene Initiale Q umschlingen; unten in der Mitte innerhalb eines achtseitigen Sternes der blaue Löwe auf Gold, darüber der Kronreif. Zu Beginn der einzelnen Bücher Initialen und Randleisten derselben Art in rohester Ausführung. Auf f. 138 trägt die Handschrift folgende Datirung:

»Scriptum Aquaviva per dominum Vitum ad istantiam illustrissimi domini Andree Mathei Aquevivus (sic!) de Aragonia, dux (sic!) Hadrie comesque (sic!) Caserte[2] etc.

Anno domini MCCCCCXIIII XIII kalendas novembris III. indictione.«

## *5. Themistius philosophus (i. e. Euphrades): Paraphrasis in Physicorum Aristotelis libros (Φυσικὴ ἀκρόασις).*

(Neapel, Biblioteca dei Gerolomini, Nr. 221 [P. XV, N. XII].)

Ein Folioband von 293 Pergamentblättern mit Goldschnitt, in einfachem Schweinslederband. Voran geht eine Praefatio des bekannten venezianischen Humanisten Ermolao Barbaro (1454—1493)[3] an Antonio Galateo, einen neapolitanischen Gelehrten, der unter Anderen mit Belisario Acquaviva in freundschaftlichen Beziehungen stand.

f. 2. Miniatur: Ein Hippokamp, im Kampfe mit einem Satyr; als Randleiste ist ein Candelaber verwendet (wie zu Beginn der einzelnen Bücher der naturwissenschaftlichen Schriften des Aristoteles [Cod. Phil. graec. 2]).

---

[1] Themistius Euphrades war ein griechischer Rhetor des IV. Jahrhunderts, der sich an Aristoteles anschloss und einige Paraphrasen zu aristotelischen Schriften verfasste. Von ihm sind ausserdem 33 Reden erhalten.

[2] Durch seine Vermählung mit Caterina della Ratta war der Herzog in den Besitz Casertas gelangt. — Der Schreiber gebraucht consequent den Nominativ statt des Genitivs.

[3] Ein Schüler des Guarino da Verona; er hat Schriften des Aristoteles und die Commentare des Themistius ins Lateinische übersetzt.

f. 5 beginnt der Text, dem ein Titelblatt (Taf. XIII) vorgesetzt ist. Die Randleiste besteht aus goldenen Renaissanceranken auf blauem Grund, belebt von Putten, die Blattkelchen entsteigen, und Satyrn; in der Mitte unten zwischen Delphinen das Wappen[1] mit dem Kronreif; oben in der Mitte endlich halten zwei Putten eine Tafel mit der Aufschrift: »ARISTOTELES DE AUSCULTACIONE PHISICA.« Von besonderem Interesse ist die Miniatur, welche das oberste Drittel des Blattes einnimmt. In der Mitte die Erde mit den Meeren in kartographischer Darstellung, umschlossen von den Kreisringen der Luft und des Feuers, den sieben Sphären mit den astronomischen Planetenzeichen; zu äusserst rechts und links der blaue, sternbesäete Fixsternhimmel. Der Erde zunächst sitzt links eine Frau mit entblösstem Oberkörper, welche die Welt mit der Milch aus ihren Brüsten besprengt; also wieder die φύσις, die Natur, wie in der Miniatur zur Φυσικὴ ἀκρόασις in Cod. Phil. graec. 2, f. 1. Auf ihrer rechten Schulter steht eine kleine geflügelte Gestalt, die Ratio, durch die wir, wie der Glossator meint, allein befähigt sind, das Wesen der Natur zu ergründen. Die Natur besprengt die Welt mit ihrer Milch; denn sie durchdringt und erhält Alles (vgl. oben). Der Kosmos selbst ist wieder in der Auffassung wie in der Miniatur zur Schrift περὶ οὐρανοῦ (Fig. 2) dargestellt: in der Mitte die Erde mit ihren vier Elementen, herum die Sphären der Planeten, zu äusserst der Fixsternhimmel.

Ich erwähne noch die Initiale Q, welche von zwei kleinen Satyrn[2] in einer Landschaft gehalten wird; in derselben Weise sind auch die Initialen der folgenden Bücher ausgeführt. Zu Beginn der Glossen des Themistius rechts ein kleines Bildchen mit der Halbfigur des Autors mit der Fackel des Wissens in der Rechten. Zu unterst endlich zwischen aufgehängten Lyren ein Pegasus, an dessen Hinterbeinen sich ein Putto anhält, meiner Meinung nach ein Emblem der Accademia Pontani.

Stilistisch stimmt die Miniatur mit der zweiten und vierten Miniatur des Codex Phil. graec. 2. Man vergleiche die Behandlung der Landschaft, die Putten in der Randleiste mit denen auf der Miniatur zur Schrift περὶ ψυχῆς; ebenso zeigen die Randleisten der beiden Handschriften denselben Typus; endlich sei noch auf den Pegasus und die Verwendung von Lyren in der genannten Miniatur (Cod. Phil. graec. 2, f. 123) hingewiesen.



Fig. 9. Neapel, Gerolomini Nr. 219, f. 1: Initialbild: Weltschöpfung nach Platos Timaeus.

## *6. Calcidius in Timaeum Platonis.*

(Neapel, Biblioteca dei Gerolomini, Nr. 219 [P. XVI, N. XVIII].)

Ein Folioband von 139 Pergamentblättern mit Goldschnitt, in einfachem Schweinslederband.

Timaeus betitelt sich der berühmte Dialog Platos, in welchem der Philosoph seine Ansichten über die Weltschöpfung entwickelt. Der Weltbaumeister schafft die Welt nach dem ewigen Urbilde des lebendigen Wesens; aus zwei Elementen bildet er die Weltseele und vertheilt sie nach harmonischen Verhältnissen. Dann fasst er die chaotisch fluthende Materie und errichtet aus ihr das Weltgebäude mit den Elementen und den Gestirnen als Zeitmesser.

Demzufolge stellt der Miniator in dem kleinen Initialbildchen (Fig. 9) die Weltschöpfung dar, wie Gott aus dem Chaos die Welt formt. Rechts und links (halb überschnitten) sind wieder goldene Candelaber mit den Herzogswappen als Randleiste verwendet. Ein kleines Bildchen unten zeigt uns das Wappen, von zwei Kindern in kurzen Hemdchen gehalten,

[1] Wie im Cod. Phil. graec. 2 mit dem zweifach untereinandergesetzten Wappen der Aragonesen in den Feldern 1 und 4. Die Randleiste erinnert wieder an die der Apuleiushandschrift.

[2] Bezüglich der Verwendung der Satyrn als Initialschmuck verweise ich auf eine Handschrift der Satyren des Horaz in der Wiener Hofbibliothek (Cod. 249), in welcher — wohl auch dem Titel entsprechend — durchgehends Satyrn mit den Initialen in Verbindung gebracht sind. Uebrigens rührt auch diese Handschrift nach meiner Ueberzeugung aus Unteritalien her. Ein ganz verwandter Codex in der Biblioteca dei Gerolomini in Neapel (Cod. Nr. 198) enthält des Properz und Tibull Dichtungen.



VONIAM QVIDEM·IN TELLIGERE et scire contin git circa omne scientias quae sunt principia aut causae aut elementa ex horum cognitione Tunc enim cognoscere arbitramur unumqd q· cum causas primas et prima principia cognoscimus et usq· ad elementa ma

Est autem totius operis propositum naturae earumq· rerum scientiam ratione inq· explicare quae a natura producuntur Nam sine ratione cognoscere facile est cuiusq· homini· Possunt enim omnes qui sano sunt sensu dicere hoc terram illud aquam hoc plantam illud animal esse Is vero q

cum certa cognoscere contra necesse est principia rei cognitae priora cognoscat quod et aliae artes rationales declarant· Grammaticos siquidem dicimus non qui nomina auscultant Sed quib'

Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.

Neapel, Biblioteca dei Gerolomini, Cod. 221: Titelblatt zur Physik des Aristoteles.



LV CHANNEI SENECAE AD LVCILLVM EPISTOLARVM LIBER PRIMVS

NERO CLAVDIVS CAESAR AVG GE

Ita fac ergo mi Lucilli: uindica te tibi:
& tempus quod adhuc aut auferebatur: surripiebatur: aut excidebat: collige & serua. Persuade tibi hoc sic esse ut scribo: quædam tempora surripiuntur nobis: quædam subducuntur: quædam effluunt. Turpissima tamen est iactura quæ per negligentiam fit: & si uolueris attendere: maxima pars uitæ elabitur male agentibus: magna nihil agentibus. tota uita aliud agentibus. Quem mihi dabis: qui aliquod preciū tempori ponat: qui diē æstimet: qui intelligat se quotidie mori: In hoc enim fallimur q̄ mortē non prospicimus. magna pars eius iam præteriit: quicq̄ ætatis retro est: mors tenet. Fac ergo mi Lucilli quod facere te scribis: omēs horas cōplectere. sic fiet: ut minus ex crastino pēdeas: si hodierno manū inieceris. dum differtur uita trāscurrit. Omīa mi Lucilli aliena sunt: tēpus tantū nostrum est. In huius rei unius fugacis ac lubricæ possessionē natura nos mittit: ex qua expellitur quicūq; uult. & tanta stulticia mortalium est: ut quæ minima & uilissima sunt: certe reparabilia imputari sibi cū perire patiantur: Nemo se iudicat quicq̄ debere: qui tēpus accepit: cū interim hoc unū est: quod nec gratus quidem potest reddere. Interrogabis fortasse: quid ego faciā: qui tibi ista præcipio. fatebor ingenue quod apud luxuriosum: sed diligētem: euenit. Ratio mihi constat impensæ. Non possum dicere me nihil perdere: sed quod perdam: & quare: & quēadmodū dicam: causas paupertatis meæ reddam. Sic euenit mihi: quod plærisq; non suo uitio ad inopiā redactis: omnes ignoscant. nemo succurrit. quid ergo est? Nō puto pauperem: cui quantulūcunq; superest: sat est. Tu tamen malo

Heliogr. von J. Blechinger, Wien.

WIEN, HOFBIBLIOTHEK, COD. 7, FOL. 1: MINIATUR ZU DEN BRIEFEN DES SENECA.

dahinter eine sanfte Hügellandschaft. In der Ausführung steht dieses Titelblatt weit hinter den eben besprochenen zurück, so dass ich es einem untergeordneten unteritalischen Miniator zuweisen möchte.

f. 139: »Calcidii Commentarium in secundam partem Timaei Platonis finit anno MCCCCCVII die quarto mensis novembris, XI. indictione, Aquevive scriptum est per manus domni Viti ad istantiam illustrissimi domini nostri Andreae Mathei de Aquaviva, ducis Hadriae etc.«

Endlich erwähne ich, dass der Codex mehrere erläuternde geometrische Zeichnungen enthält.

## 7. *Seneca: Epistolae ad Lucilium.*

(Wien, Hofbibliothek, Codex Nr. 7 [Phil. 9].)

Ein Folioband, 285 Mm. breit, 407 Mm. hoch, mit 195 Pergamentblättern, mit gravirtem Goldschnitt, in einfachem weissen Schweinslederband (gebunden unter van Swieten 1753).

Die 125 Briefe des Seneca an Lucilius sind in 25 Bücher getheilt, deren jedes mit einer Initiale im Typus der Initialen des Cod. Phil. graec. 2 geziert ist. Die Initialen zu Beginn der einzelnen Briefe sind einfache Goldinitialen auf farbigem Grunde.

Uns interessirt vor Allem das prächtige Titelblatt (Taf. XIV), welches zweifellos von dem Miniator der ersten Bilder der nikomachischen Ethik herrührt; ja es ist die einzige mir bekannte Miniatur, welche mit den beiden ersten Bildern der Ethik völlig übereinstimmt. Wie dort umgibt auch hier die Miniatur das für den Text ausgesparte Pergamentblatt als Randminiatur, deren einzelne Gruppen durch eine gemeinsame Landschaft zusammengefasst sind.

Den Text begrenzt oben ein Fries, der einen Reiterkampf in der Art eines Bronzereliefs darstellt. Unter der zwischen zwei Delphinen angebrachten Intiale I befindet sich zwischen zwei Candelabern die Goldmünze eines römischen Imperators, laut Legende des »NERO CLAUDIUS CAESAR AUGUSTUS GERMANICUS«, dessen Lehrer Seneca war. Vier Engelköpfchen füllen die Ecken des viereckigen Rahmens, an welchem unten in der Mitte die Künstlersignatur ℞ angebracht ist.

Das Randbild stimmt in seiner Anlage völlig mit den beiden ersten Miniaturen der Ethik überein. Eine Hügellandschaft, belebt von kleinen Häuschen, verbindet die einzelnen Scenen der Miniatur. Wie in der Ethik, hat auch hier das unterste Bild einen eigenen Horizont, obwohl die Landschaft mit jener der Seitenbilder zusammenhängt; nur der oberste Theil der Randminiatur ist selbständig behandelt. Da sehen wir in der Mitte in einer Wolke mit Engelköpfchen das kreisrunde Wappen des Herzogs, vereint mit dem seiner Gemahlin.[1] Rechts und links davon kleine Landschaftsbilder in reizender Abendstimmung; Kraniche fliegen durch die Luft; hinter einem Hügel rechts ragen Lanzen hervor.

Die Landschaft der Randminiaturen darunter ist durch die röthlich glühende Sonne in eine Abendstimmung getaucht. Wie in der Ethik, beweist auch hier der Miniator seine Vorliebe für Thierdarstellungen, die in der Landschaft zerstreut sind: da sehen wir links einen Löwen (ganz wie auf f. 36 der Ethik), zwei Häschen, rechts zwei Kaninchen, unten endlich zwei grasende Hirsche und im Vordergrunde einen Hund (wie auf f. 36 der Ethik). Auch einzelne Figuren dienen der Landschaft als Staffage; da sitzt links ein Schütze mit der Armrust, noch halb in Schlaf versunken; dahinter kommt ein Mann mit Turban auf einem Pferd herangeritten; ein Wanderer marschirt darunter längs eines Baches; ebenso rechts zwei Soldaten im Gespräch, denen ein von einem Fischer begleiteter Reiter (vgl. f. 1 der Ethik links oben) zuwinkt; zwei andere Soldaten darunter kommen durch einen Hohlweg geritten.

Den Kernpunkt der Darstellung bildet die Scene rechts oben, die ganz im Geiste der Miniaturen der Ethik gehalten ist. Da sehen wir in einem von vier geflügelten Rossen gezogenen Wagen unter

[1] Die Felder 1 und 4 enthalten wie immer die Wappen von Neapel, Ungarn, Anjou und Jerusalem, die Felder 2 und 3 den blauen Löwen, vereint mit dem blauen, mit fünf Halbmonden geschmückten Kreuz der Piccolomini. Endlicher in seinem Katalog der lateinischen Classikerhandschriften der Hofbibliothek, Nr. CCI, liess sich dadurch zu der falschen Ansicht verleiten, dass die Handschrift für Antonio Piccolomini, einen Neffen Julius II., oder seinen Sohn aus zweiter Ehe, Alfonso, angefertigt wurde.

einem von vier Stäbchen getragenen grünen Baldachin die vier Cardinaltugenden, durch die Luft dahinfahrend. In ihren Symbolen und im Typus stimmen sie ganz mit den Tugenden der ersten Miniatur der Ethik: die Temperantia giesst Wasser aus einem Kruge in eine Schale, ein Schwert kennzeichnet die Justitia, ein Spiegel die Prudentia, zwei Säulen die — auffallenderweise nackte — Fortitudo. Der Zusammenhang der Darstellung mit den Ansichten des Seneca ist klar. Für ihn ist die Philosophie Sittenlehre, der Philosoph Erzieher der Menschheit. Demnach symbolisiren die vier Tugenden in ihrem Himmelswagen den Hauptgedanken der Philosophie Senecas; sie sind die Grundlage der Ethik und damit auch der Philosophie, deren Zweck nur ein ethischer sein kann. Für die Gestaltung dieser Auffassung hat der Miniator oder vielmehr — wie wir hier wieder annehmen müssen — der Verfasser des Programms sich Plato zum Vorbild genommen. Der von den Flügelrossen gezogene Wagen erinnert an das von Plato im Phädrus gebrauchte Bild des Seelenwagens mit den zwei verschieden gearteten Rossen und der Vernunft als Wagenlenker; ebenso weist die Wahl der vier Cardinaltugenden auf Plato.

Die Uebereinstimmung mit den zwei ersten Bildern der Ethik erhellt am deutlichsten aus der unteren Scene. Da steht links Seneca in blauem Gewande, braunem Mantel und Kappe, begleitet von zwei Anhängern seiner Lehre, von denen einer wohl als Lucilius, der Freund des Seneca, aufzufassen ist. Rechts eine Gruppe von neun Männern, auf welche Seneca lebhaft einspricht. Da fällt vor Allem ein Mann in Rückenansicht in prachtvollem violetten Mantel auf, welcher den Ansichten des Philosophen scharf entgegnet; neben ihm ein Jüngling in einem Pelzmantel, der auf Seneca hinweist; weiter rechts ein Greis mit Turban, ein Scepter in der Linken; zu äusserst ein Mann in Rückenansicht in rothem Mantel, im Gespräche mit einem andern. Es ist eine Gruppe von Philosophen, mit denen Seneca in Discussion begriffen ist. Damit ist wohl auf den Gegensatz der stoischen Ansichten des Seneca zu den anderen philosophischen Richtungen seiner Zeit hingewiesen. In seinen Briefen an Lucilius wendet sich Seneca des Oefteren (z. B. im 88. Briefe) gegen die Spitzfindigkeiten und Haarspaltereien der Philosophen, während doch Alles, was nicht einen sittlichen Zweck habe, unnütz sei. Daher tadelt er die Sophisten, die Skeptiker, die Eleaten, aber auch die Megariker und Akademiker.

Auf die Divergenz der Ansichten des Seneca von denen anderer Philosophen soll durch diese Scene hingewiesen werden. Auf eine Identificirung der einzelnen Philosophen werden wir wohl verzichten müssen. In der Composition ist diese untere Scene voll Leben; in der Durchbildung, Zeichnung und Modellirung entspricht sie ganz den ersten Miniaturen der Ethik; ja es sind einzelne Figuren mit geringen Modificationen übernommen. So erinnert in der Gruppe links der Greis mit dem Turban an Tellus (Taf. VI), in der Gruppe rechts der Philosoph in violettem Mantel mit der in die Hüfte gestützten linken Hand an Aristoteles auf der dritten Miniatur (Taf. VIII), der nächste mit dem Turban an den Priester in der Scene des Kleobis und Biton (Taf. VI) u. dgl. Bis ins Detail geht die Verwandtschaft der Miniatur mit denen der Ethik; ich verweise auf die Landschaft mit den brüchigen Steinplatten, dem Buschwerk, Felsen und Häuschen, auf die Behandlung des Wassers, vor Allem auf die Gesammtanlage und die durch die hinter den Bergen strahlende Sonne hervorgerufene Stimmung. All das, dazu noch die völlig gleiche Durchbildung der Figuren spricht dafür, dass diese Miniatur eine — freilich etwas rohere — Arbeit derselben Hand sei; dies bestätigt noch die Signirung mit Ro (Reginaldus), wie auf der dritten und sechsten Miniatur der Ethik.

## *8. Cicero: De oratore.*

(Neapel, Biblioteca dei Gerolomini, Nr. 223 [P. XI, N. IX].)

Ein Folioband mit 133 Pergamentblättern mit Goldschnitt, in einfachem Schweinslederband. Die Ausschmückung des Codex beschränkt sich auf das Titelblatt (Taf. XV), welches durch eine Architektur ausgezeichnet ist: Auf einem mit zwei Cameen geschmückten Postamente stehen auf cylindrischen Untersätzen mit dem Wappen gezierte Marmorsäulen mit vergoldeten Capitälen und vasen-




Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.

Neapel, Biblioteca dei Gerolomini, Cod. 223: Titelblatt zu Cicero, De oratore.

förmigen Basen; darüber ein Architrav, den ein Segmentgiebel krönt, in welchem eine Edelsteinagraffe hängt; rechts und links davon vor Vasen der Löwe der Acquaviva in Clairobscure auf Gold (vgl. Cod. Phil. graec. 4, f. 1). Der Architrav, in dessen Mitte das Herzogswappen prangt, trägt in Goldlettern auf blauem Felde die Aufschrift:

+ MARCI TULLI + + CICERONIS +
+ DE ORATORE + + AD Q[UINTUM] FRATREM +

Die Architektur erinnert sehr an die erste und letzte Miniatur des Cod. Phil. graec. 2 (f. 1 und f. 123), so dass man an einen gemeinsamen Miniator denken möchte. Dagegen sprechen aber die beiden bildlichen Darstellungen und die technische Behandlung.

Das kleine Bild zu Beginn des Textes versetzt uns in ein Zimmer, welches durch einen Rundbogen von einem zweiten Nebenraume geschieden ist. Auf einer hohen hölzernen Bank sitzt Cicero, in Discussion mit sieben auf Bänken sitzenden Zuhörern; drei andere sitzen im Vordergrunde auf einer Bank, während einer an der Thür steht und zuhört.

Unter dem Texte befindet sich ein zweites Bildchen. Da sehen wir Cicero, der seinen Zuhörern seine Ansichten vorträgt. Er sitzt unter einem Baume auf einer Wiese mit buschigen Bäumen und einem Schlosse. Im Hintergrunde das Meer.

Die beiden Bildchen stimmen in jeder Hinsicht mit den beiden letzten Miniaturen der Ethik (f. 72 und f. 80') überein, so dass sie zweifellos demselben Miniator angehören. Die Behandlung des Interieurs und der Landschaft, Tracht und Zeichnung der Figuren ist ganz dieselbe. Auch die Vorliebe des Malers für die Belebung der Landschaft mit Thieren tritt hier deutlich hervor; so sehen wir im unteren Bilde einen Hund, welcher der Fährte eines Hasen folgt, ein weidendes Pferd und einen Schwan, der im Wasser plätschert (vgl. das untere Bild der letzten Miniatur der Ethik: Phil. graec. 4, f. 80', Taf. XII).

## *9. Isokrates: Orationes omnes.*

(Wien, Hofbibliothek, Phil. graec. 3.)

Ein Folioband, 280 Mm. breit, 415 Mm. hoch, enthält 188 Pergamentblätter mit Goldschnitt, in einfachem Schweinslederband aus dem Jahre 1754 (unter van Swieten). Die Handschrift stammt aus dem Besitze des Sambucus. Die Ausstattung des Titelblattes beschränkt sich auf eine Randleiste aus weissen Spiralranken mit roth, blau, grün und gold ausgefülltem Grunde, welche von Goldleisten durchzogen sind. In der Mitte unten innerhalb eines von zwei — höchst roh — behandelten Putten gehaltenen Kranzes das Wappen des Andrea Matteo, vereint mit dem seiner Gemahlin (wie im Cod. 7). Ebenso sind die goldenen Initialen zu Beginn der einzelnen Reden mit solchen weissen verschlungenen Spiralen in der denkbar rohesten Ausführung geschmückt.

Wichtiger ist die Thatsache, dass auch diese Handschrift von demselben Schreiber wie Cod. Phil. graec. 29, Hist. graec. 2 und möglicherweise auch die Ethik herrührt, nämlich von Angelos Konstantinos, wie er sich auf f. 188 nennt. Unter dem Schreiberzeichen heisst es:

ὥσπερ ξένοι χαίρουσιν ἰδεῖν πατρίδα,
οὕτω καὶ οἱ γράφοντες βιβλίου τέλος.
ἐγράφη τὸ παρὸν βιβλίον τοῦ Ἰσοκράτους διὰ χειρὸς ἀγγέλου κωσταντίνου ἐκ χώρης ὑδρούσης (i. e. Otranto) ἐκ τῆς χώρας στερναδίκτας (i. e. Sternataja) τῷ χρόνῳ τῆς δ' (als Zahlzeichen = 4) ἰνδ[ίκτου].
πάντες οἱ ἀναγινώσκοντες εὔχεθαι (sic! statt εὔχεθε) ὑπὲρ αὐτοῦ. (Darunter noch einmal das Monogramm.)

Daraus erhellt, dass der Codex von Angelos Ko(n)stantinos aus Sternataja bei Otranto geschrieben wurde. Für die Datirung gibt uns die Bemerkung, dass die Handschrift »indictione quarta« entstanden sei, einen Anhaltspunkt. Die Indictio »quarta« gilt für die Jahre 1486, 1501, 1516 etc.; die Verwendung des Wappens, in welchem das Kreuz der Piccolomini eingefügt ist, spricht im Vereine mit der Anfertigungszeit der anderen Handschriften für das Jahr 1501.

Erwähnt sei hier, dass sich dasselbe Schreiberzeichen auch in der Handschrift der Wiener Hofbibliothek Phil. graec. 1,[1] welche Platos Republik enthält, findet. Auch sie rührt also von demselben Schreiber her. Ob die Handschrift ebenfalls für Andrea Matteo ausgeführt wurde, vermag ich nicht zu entscheiden, da jeder künstlerische Schmuck fehlt; immerhin ist die Vermuthung naheliegend.

## *10. Caius Plinius Caecilius Secundus: Epistolae et Panegiricus Traiano dictus et de viris illustribus.*

(Neapel, Biblioteca dei Gerolomini, Nr. 222 [P. XI, N. VII].)

Ein Folioband mit 288 Pergamentblättern mit Goldschnitt, in einfachem Schweinslederband. Das Titelblatt (Taf. XV) ziert wieder eine Scheinarchitektur. Unten ein Postament, an dessen vorspringenden Risaliten rechts und links kleine mythologische Darstellungen in der Art von Bronzereliefs angebracht sind; und zwar links Apoll, die Geige spielend, mit zwei Musen, rechts — leider beschädigt — Satyr und Dionysos. In der Mitte des Postamentes ein kleines Breitbild, eine Jagd darstellend; zwei Jäger links im Hinterhalt hinter Gebüsch, rechts davon ein Eber und ein Hirsch; noch weiter rechts hinter einem Netz Plinius. Im Hintergrunde ein See mit einem Häuschen am Ufer. Auf diesem Postament erhebt sich eine durch Gesimse in drei Etagen geschiedene Wand, in welche kleine Darstellungen eingefügt sind (wie Cod. Phil. graec. 4, f. 80'): Plinius, einem Boten einen Brief übergebend; dieser, an einem Thore pochend; darunter der Bote auf dem Wege, dem Plinius die Antwort überbringend; zu unterst endlich Plinius, mit seinem Freunde lustwandelnd und mit diesem im Gespräche. Die reizenden kleinen Bildchen zeichnen sich durch sorgfältige Ausführung aus. Zu oberst krönt die Architektur ein Architrav mit einem blauen Fries mit goldenen Palmetten, in der Mitte das von Strahlen umgebene Wappen innerhalb eines von Engeln gehaltenen Lorbeerkranzes.

Besonders reizend ist die Miniatur, welche das vor die Architektur gelegte Textblatt ziert. Da sitzt in einer von Renaissancepfeilern getragenen Halle, an deren Rückwand Bücher in einem Wandschrank liegen, an seinem Schreibtisch Plinius in langem, weitem Mantel, geschmückt mit einem Lorbeerkranz im Haar. Er hat eben einen Brief vollendet und reicht diesen einem Boten, der entblössten Hauptes die Aufträge des Plinius entgegennimmt. Draussen vor der Halle wartet schon ein zweiter Bote mit einem Briefe. Den Hintergrund bildet ein steiler Hügel mit einem Landhause.

Ihrer Anlage nach stimmt die Miniatur mit dem letzten Bilde der Ethik überein; man vergleiche den architektonischen Aufbau und die in die einzelnen Etagen eingesetzten Bildchen. Auch die Detailbehandlung der Landschaft zeigt grosse Verwandtschaft, so dass diese Miniatur sicherlich derselben Kunstrichtung angehört.

Zu Beginn der einzelnen Abschnitte befinden sich einfache Randleisten aus weissen Spiralranken mit blau, grün, roth ausgefülltem Grunde.

## *11. Xenophon: Kyropaedie.*[2]

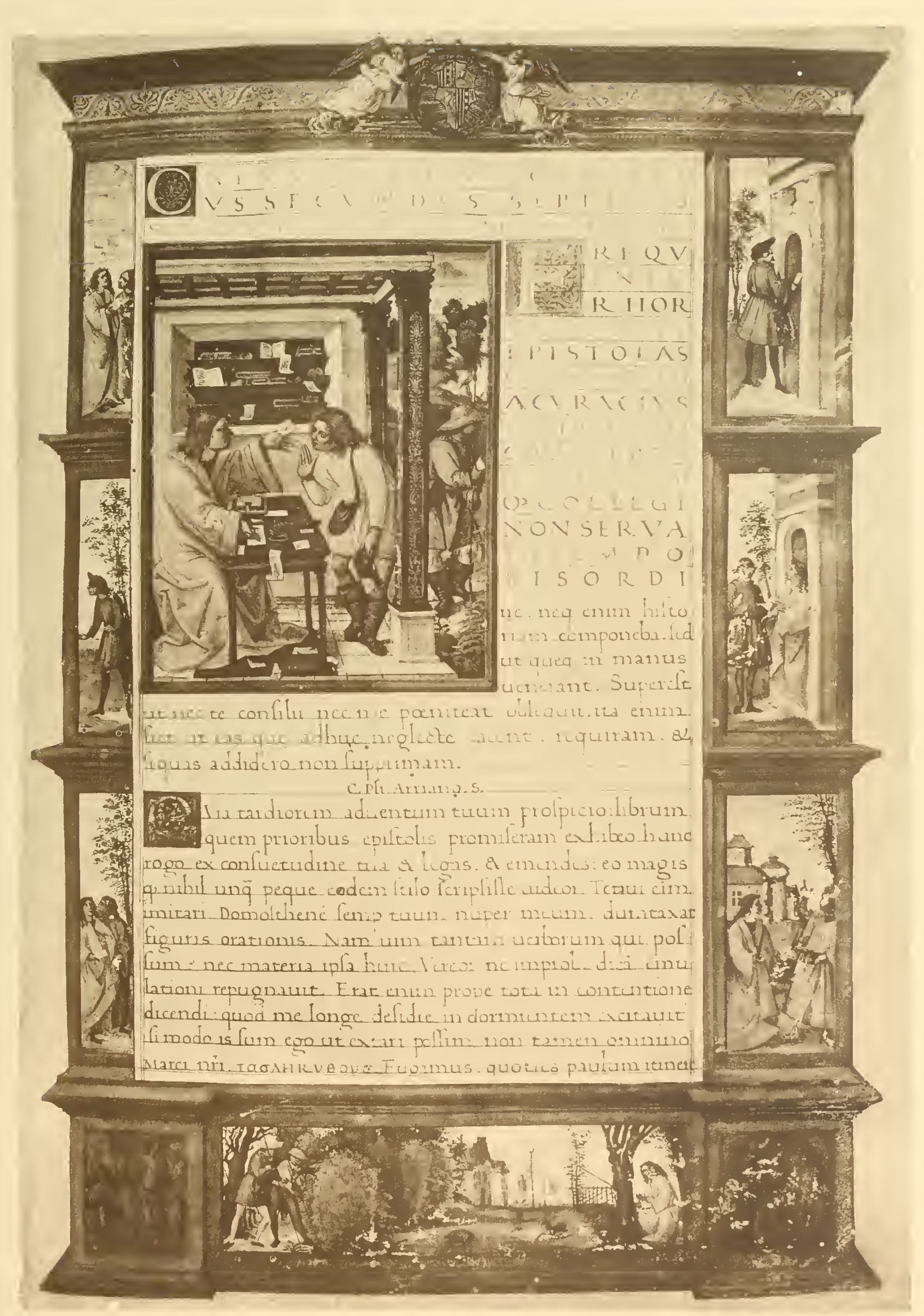
(Wien, Hofbibliothek, Hist. graec. 2.)

Ein Folioband, 282 Mm. breit, 425 Mm. hoch, mit 95 Pergamentblättern, deren Goldschnitt mit grünen Ranken mit Rosen bemalt ist. Der weisse, mit dem goldenen Adler geschmückte Schweinslederband wurde unter van Swieten 1754 angefertigt.

Die künstlerische Ausstattung rührt von einem recht mittelmässigen Miniator her. Das Titelblatt umgibt eine Randleiste aus weissen, von Goldleistchen durchzogenen Spiralen mit kleinen Blättchen mit blau, grün, roth und gold ausgefüllten Zwischenräumen, belebt von Putten in launiger Unterhaltung. In der Mitte der oberen Leiste ist in einem blauen Medaillon das Wappen des Andrea Matteo angebracht. Rechts in der Mitte in einem Medaillon der Pegasus, der aus einem Felsen die Quelle Hippo-

[1] Sie stammt ebenfalls aus dem Besitze des Sambucus.

[2] Kollar, Supplementorum, Cod. LXXIV. — Nessel, Catalogus, Hist. graec. 2.


EPISTOLAS
NON SERVA
ISORDI
ne. neq enim histo
riam componeba. sed
ut queq in manus
uenerant. Superest
ut nec te consilii nec me poeniteat obsequii. ita enim
fiet ut eas que adhuc neglecte iacent, requiram. &
si quas addidero non supprimam.

C. Pli. Arriano. S.

Ain tardiorem aduentum tuum prospicio: librum
quem prioribus epistolis promiseram exhibeo. hunc
rogo ex consuetudine tua & legas. & emendes: eo magis
q nihil unq peque eodem stilo scripsisse uideor. Temaui enim
imitari Domosthene semp tuum. nuper meum. duntaxat
figuris orationis. Nam uim tantorum uirorum qui pos-
sum: nec materia ipsa huic. Vereor ne improbe dicam emu-
lationi repugnauit. Erat enim prope tota in contentione
dicendi: quod me longe desidie in dormientem excitauit
si modo is sum ego ut excitari possim. non tamen omnino
Marci nri. ληκυθους. Fugimus. quoties paulum itinere

Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.

Neapel, Biblioteca dei Gerolomini, Cod. 222: Titelblatt zu den Briefen des Plinius.

krene stampft, meiner Ansicht nach als Symbol der Accademia Pontani; links entsprechend der Cameo eines Imperator laureatus. In der Mitte der unteren Randleiste ist eine kleine Miniatur eingesetzt: in einem Gemache thront Kyros, in goldenem Panzer, rothem Mantel und spitzigem Hut, mit Scepter und Reichsapfel, umgeben von vornehmen Orientalen und Mohren; im Vordergrunde die indischen Gesandten, welche dem Kyros eine Botschaft überbringen. Damit ist auf den Empfang der indischen Gesandten durch Kyros angespielt, welchen Xenophon im letzten Capitel des zweiten Buches schildert. Die Ausführung ist flüchtig, die Composition ziemlich ungeschickt. Dasselbe gilt von dem Initialbilde (Fig. 10), welches Kyros zu Pferd darstellt. Er trägt einen goldenen Thorax und Helm, in der Rechten hält er das Schwert; dunkelblaue, zackige Berge begrenzen den Hintergrund. Zu Beginn der einzelnen Bücher rohe Randleisten in der erwähnten Art und goldene Initialen auf farbigen, mit Goldspiralen gezierten Feldern. Vermuthlich rührt die höchst unbedeutende Miniatur von einem Gehilfen her.



Fig. 10. Wien, Hist. graec. 2, f. 1: Kyros.

Wichtig ist wieder die Schlussnotiz f. 95':

ἐγράφη τὸ παρὸν βιβλίον τοῦ ξενοφόντος κυρουπαιδείας διὰ χειρὸς ἀγγέλου κωσταντίνου ἀπὸ χώρας ὑδρούσας ἐκ χώρας στερναδίκτας, τῆς γ' ἰνδίκτου (sic!) πάντες οἱ ἀναγινώσκοντες εὔχεθε ὑπὲρ αὐτοῦ καὶ μὴ καταρᾶθε.

ὥσπερ ξένοι χαίρουσιν ἰδεῖν πατρίδα οὕτω καὶ οἱ γράφοντες βιβλίου τέλος.

Die Schrift rührt also auch von dem erwähnten Angelos Ko(n)stantinos aus Sternataja bei Otranto her, dessen Schreiberzeichen sich auch hier wiederfindet. Die als Datirung angeführte Indiction γ' (als Zahlzeichen = 3), d. h. tertia indictione, stimmt für das Jahr 1485, 1500, 1515 u. s. w.; aus den obenerwähnten Gründen möchte ich auch hier mich für das Jahr 1500 entscheiden.

## 12. *Livius: Historiae romanae decas III.*

(Wien, Hofbibliothek, Cod. Nr. 14 [Hist. prof. 63].)

Ein Folioband, 243 Mm. breit, 361 Mm. hoch, mit 285 Pergamentblättern mit Goldschnitt, in weissem Schweinslederband aus dem Jahre 1755. Die Handschrift wurde von Sambucus erworben und kam aus seiner Bibliothek in kaiserlichen Besitz. Die künstlerische Ausstattung besteht in Randleisten und Initialen vor jedem der zehn Bücher.

f. 1 schmückt eine reizende, von rothen, blauen und grünen Blattleisten eingefasste Randverzierung (Fig. 11), bestehend aus schönen symmetrischen, weissen, reichverschlungenen Spiralranken, die von Putten belebt sind. Sie entspringen aus einer grossen goldenen, von zwei Putten gehaltenen Vase und umschliessen rechts oben ein Medaillon, in welchem eine Wildente in einem Weiher dargestellt ist. Zu beiden Seiten der Vase steht auf Schriftbändern der Name des Miniators: IACOBI · DE — FABRIANO. Ebenso sind die obere und linke Randleiste gebildet. In der Mitte der unteren Randleiste in einer Rosette das Wappen des Herzogs. Auch um die goldene Initiale I schlingen sich diese weissen Spiralranken; der Grund der Zwischenräume ist roth, blau, grün mit weissen Pünktchen bemalt.

Wie diese, so haben auch die folgenden Initialen und Randleisten rein decorativen Charakter. Die Randleisten sind meist durch Medaillons mit kleinen Bildchen belebt, welche Landschaften, Thiere,



Fig. 11. Wien, Cod. 14, f. 1: Randleiste mit der Künstlerinschrift: »Jacobi de-Fabriano«.

besonders Hirsche, Hasen, Reiher, Flamingo u. a. m., dann aber auch kleine Köpfe darstellen. Speciell erwähne ich auf f. 88' einen auf einer Bank sitzenden Amor in rothem Kleidchen, der sich auf eine Lanze stützt. Auch fehlt es nicht an allerliebsten drolligen Darstellungen; so findet sich unter Anderem ein Putto, der auf einem Ungeheuer reitet (f. 143), oder ein auf einer Gazelle reitender Mann (f. 30), dann wieder ein Knabe auf dem Rücken eines rothen Fisches (f. 143) u. dgl.; aber immer ohne Beziehung auf den Inhalt des Textes, immer nur decorativ verwendet. Zur Unterbrechung der Randleisten sind reichverschlungene Goldleisten verwendet. In der Ausführung ziemlich flüchtig, üben die Bildchen durch ihren blauen Gesammtton eine eigenartige Wirkung. Trotz der geringen künstlerischen Bedeutung verleihen diese Randleisten der Handschrift ein überaus prunkvolles Aussehen durch die reiche Anwendung von Gold und die bunten, grellen Farben.

### *13. Livius: Historiae romanae decas III.*

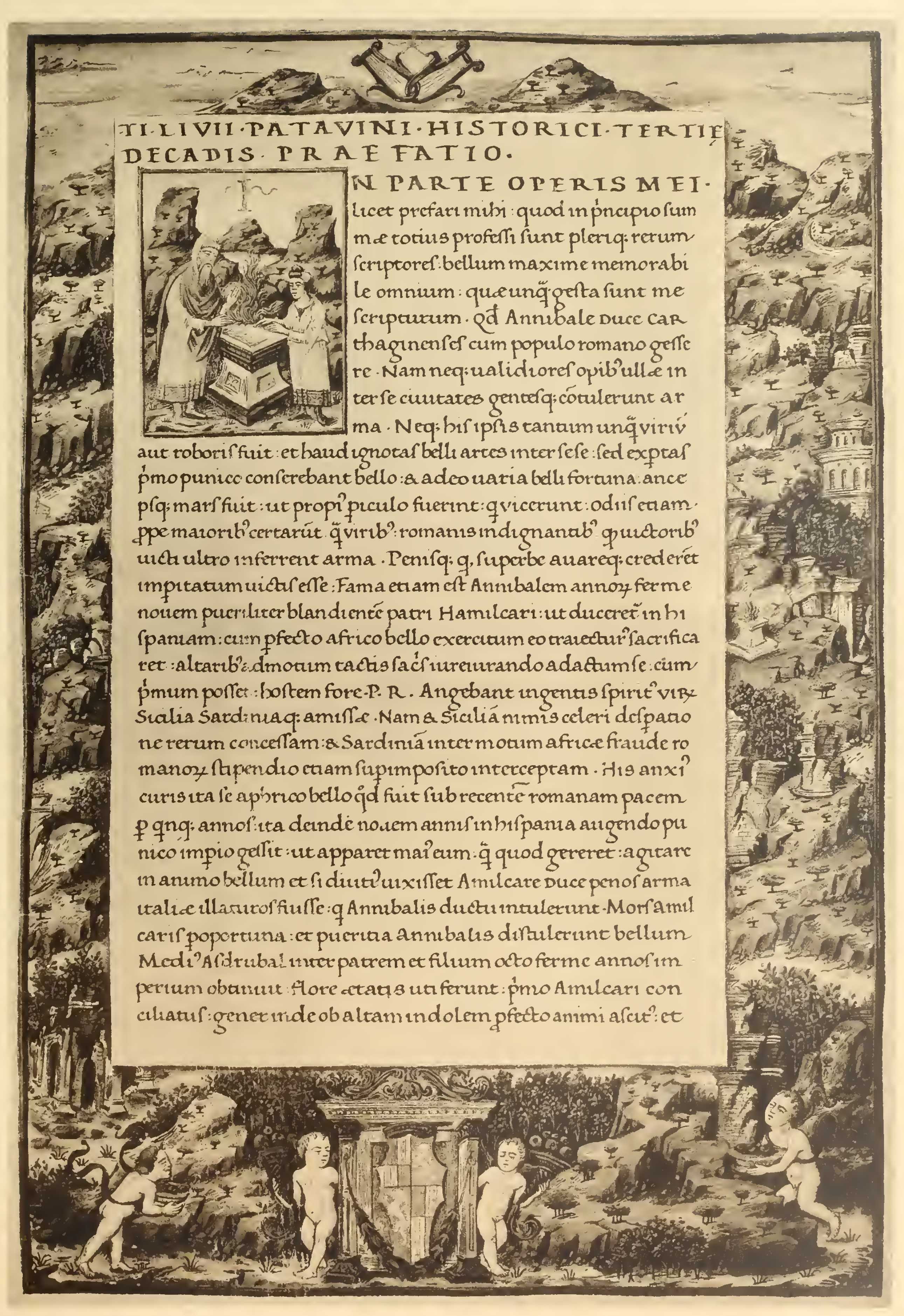
(Wien, Hofbibliothek, Cod. Nr. 45 [Hist. prof. 64].)

Ein Folioband, 230 Mm. breit, 332 Mm. hoch, mit 285 Pergamentblättern mit gravirtem Goldschnitt, in weissem Schweinslederband aus dem Jahre 1755. Er stammt aus dem Besitze des Sambucus, der ihn nach Endlicher (Catalogus manuscriptorum, Nr. CIII) an Maximilian II. schenkte.

Das Titelblatt (Taf. XVII) umgibt als Randleiste eine die ganze Höhe einnehmende Hügellandschaft mit halbzerstörten Ziegelbauten; oben erblicken wir im Hintergrunde das Meer, aus welchem blaue Berge aufragen, die sich vom Abendhimmel abheben. Zwei verschlungene Lyren hängen oben in der Mitte.[1] Die Detailbehandlung der Landschaft mit den grünen, mit kleinen Bäumchen besetzten Felshügeln und dem Meere im Hintergrunde stimmt mit der zweiten und vierten Miniatur des Cod. Phil. graec. 2 so überein, dass wir dieselbe Hand voraussetzen müssen. Dies bekräftigen noch die Putten unter dem Textblatt. Da hängt vor einer kleinen Aedicula das Herzogswappen (wie im Cod. Phil. graec. 2), geschmückt mit Festons; zu beiden Seiten des Wappens stehen Putten mit Füllhörnern; zwei andere Putten eilen mit Schüsseln mit Aepfeln herbei. In ihrem Typus erinnern diese Putten vollkommen an die Putten der zweiten Miniatur des Cod. Phil. graec. 2 (vgl. Fig. 4) und die auf dem Architrav der Prunkarchitektur sitzenden Putten der vierten Miniatur derselben Handschrift.

Dieselbe Behandlung der Landschaft findet sich auch in den kleinen Initialbildern, welche jedem Capitel vorgesetzt sind. So gleich hier in dem Initialbild des Titelblattes, welches den Schwur des Hannibal darstellt, womit dieser seinem Vater Hamilkar versprach, stets ein Feind der Römer zu sein.

[1] Die Lyra findet sich auch auf der Miniatur des Cod. Phil. graec. 2, f. 123; ferner in dem Codex der Physik des Aristoteles in Neapel.



TI·LIVII·PATAVINI·HISTORICI·TERTIE
DECADIS· PRAEFATIO·

IN PARTE OPERIS MEI·
licet prefari mihi : quod in pncipio sum
mæ totius professi sunt pleriq: rerum
scriptores: bellum maxime memorabi
le omnium : quæunq̃ gesta sunt me
scripturum · Qd Annibale duce car
thaginenses cum populo romano gesse
re · Nam neq: ualidiores opib' ullæ in
ter se ciuitates gentesq: cõtulerunt ar
ma · Neq: his ipsis tantum unq̃ viriũ
aut roboris fuit : et haud ignotas belli artes inter sese : sed exptas
pmo punico conserebant bello : & adeo uaria belli fortuna ance
psq: mars fuit : ut propi' piculo fuerint : q vicerunt : odiis etiam
ppe maiorib' certarũt . q̃ virib' : romanis indignantib' q uictorib'
uicti ultro inferrent arma · Penisq: q, superbe auareq: crederet
impitatum uictis esse : Fama etiam est Annibalem annoꝝ ferme
nouem pueriliter blandientẽ patri Hamilcari : ut duceret in hi
spaniam : cum pfecto africo bello exercitum eo traiectur' sacrifica
ret : altarib' admotum tactis sacris iureiurando adactum se : cum
pmum posset : hostem fore · P · R · Angebant ingentis spirit' viꝝ
Sicilia Sardiniaq: amissæ · Nam & Siciliã nimis celeri despatio
ne rerum concessam : & Sardiniã inter motum africæ fraude ro
manoꝝ stipendio etiam supimposito interceptam · His anxi'
curis ita se aphrico bello qd fuit sub recentẽ romanam pacem
p qnq: annos : ita deinde nouem annis in hispania augendo pu
nico impio gessit : ut apparet mai' eum : q̃ quod gereret : agitare
in animo bellum et si diuti' uixisset Amilcare duce penos arma
italiæ illaturos fuisse : q Annibalis ductu intulerunt · Mors Amil
caris poportuna : et pueritia Annibalis distulerunt bellum
Medi' Asdrubal inter patrem et filium octo ferme annos im
perium obtinuit : flore ætatis uti ferunt : pmo Amilcari con
ciliatus : gener inde ob altam indolem pfecto animi ascit' : et

Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.

Wien, Hofbibliothek, Cod. 45, Fol. 1: Titelblatt zu Livius, Decas III.

Zu Beginn der einzelnen Bücher stellen die kleinen Initialbilder das in dem betreffenden Buche geschilderte Hauptereigniss dar; als Randleisten sind durchgehends goldene Candelaber (wie im Cod. Phil. graec. 2) verwendet.

Ich erwähne nur kurz den Gegenstand der einzelnen Bildchen, welche, wie erwähnt, in ihrem Stil und ihrer technischen Behandlung ganz wie das erste Bildchen sich dem Typus der genannten Miniaturen des Phil. graec. 2 anschliessen.

f. 2: Uebergang Hannibals über die Alpen (Erdarbeiter bahnen durch eine Schlucht den Weg für das Heer).

f. 29: Fünf Ochsen mit Feuerbränden zwischen den Hörnern (die bekannte Erzählung von der Errettung des Hannibal bei Capua; die Nacht ist durch den schwarz gefärbten Himmel angedeutet).

f. 60': Abgesandte schütten vor einem Tempel die den bei Cannä gefallenen Römern abgenommenen Ringe zu einem Haufen zusammen.

f. 88': Belagerung von Syracus durch die römische Flotte.

f. 115': Archimedes zeichnet mit dem Finger geometrische Figuren in den Boden seines Zimmers (in Beziehung auf die Belagerung von Syracus).

f. 142': Die Mitglieder des Senates von Capua werden auf einem Scheiterhaufen verbrannt.

f. 173': Die Zeltlager der Römer und Karthager vor der Schlacht am Metaurus (die Römer mit dem Feldzeichen S. P. Q. R., die Karthager mit weisser Fahne mit drei blauen Halbmonden).

f. 206: Die Einwohner der Stadt Astapa stürzen sich von der Stadtmauer ins Feuer.

f. 237': Frauen bringen die Bildsäule der idäischen Mutter aus Pessinus in Phrygien nach Rom.

f. 260': Triumph des Scipio. Voran Krieger mit Trophäen und Bildsäulen der Stadtgöttinnen, dann Scipio mit zwei Sceptern auf einem von vier Schimmeln gezogenen Triumphwagen, geleitet von Jungfrauen; dem Wagen folgen die gefesselten Gefangenen, den Schluss bilden Reiter.

Die kleinen Initialbildchen entbehren trotz der ziemlich rohen Ausführung nicht eines gewissen Reizes. Der Miniator bekundet auch hier Geschicklichkeit in der Wahl der Situation und Stimmung, wie z. B. in den Bildchen auf f. 2. und f. 29; Landschaft und Figuren lassen erkennen, dass die Miniaturen demselben Miniator wie das zweite und vierte Bild des Cod. Phil. graec. 2 angehören; nur stehen sie durch die Roheit der Ausführung hinter den weit phantasievolleren philosophisch-allegorischen Bildchen zurück.

Am Schlusse (f. 285') nennt sich der Schreiber: »Clemens Salernitanus dei gratia feliciter scripsit.«

## *14. Lucius Apuleius: Metamorphoseos.*

(Neapel, Biblioteca dei Gerolomini, Nr. 237 [P. IX, N. VIII].)

Ein Folioband von 288 Pergamentblättern mit Goldschnitt, in einfachem Schweinslederband. Die Initialen vor den einzelnen Abschnitten entsprechen denen des Cod. Phil. graec. 2, ebenso die als Randleisten verwendeten Candelaber. Zwei reizende Miniaturen stellen Scenen aus Apuleius' Roman vom goldenen Esel dar.

Die Versoseite des violett gefärbten Vorsetzblattes, welches von einer Blätterleiste umschlossen ist, trägt oben auf einer mit Festons geschmückten Tafel den Titel des Werkes in Goldlettern: L. APULEII MADAURENSIS PHILOSOPHI PLATONICI METAMORPHOSEOS SIVE DE ASINO AUREO LIBER PRIMUS.

Darunter eine Miniatur, welche in höchst naiver Weise die Verwandlung des Lucius in den Esel darstellt (Taf. XVIII):[1]

Im Vordergrunde einiger Berge mit blätterlosen Bäumen steht ein Renaissancebau, der uns durch zwei auf Pfeilern ruhende Rundbogen einen Einblick in zwei Gemächer gewährt. In dem rechten

[1] Bindis Erklärungen (in: Gli Acquavivi letterali) sind verfehlt, da sie gar keine Rücksicht auf den Inhalt des Romanes nehmen.

Zimmer steht Lucius, der Held des Romanes. Voll Zärtlichkeit umfasst er seine geliebte Fotis, die ihm durchs Fenster ihre in eine Eule verwandelte Herrin Pamphyle zeigt. Noch sitzt sie auf dem Aste eines Baumes aber bald wird sie zu ihrem Geliebten fliegen. Lucius möchte es auch einmal versuchen und Fotis bringt ihm eine Salbe, welche die wundervolle Verwandlung zu Stande bringen sollte. Aber die Wirkung war eine andere: Lucius wird in einen Esel verwandelt. Diese Verwandlung sehen wir im linken Gemache dargestellt. Lucius steht vor einer Bank, auf der die Salbenbüchse steht, und reibt sich mit der wunderthätigen Salbe ein. Schon hat sein rechter Fuss thierische Formen angenommen; struppiges Haar wächst hervor und ein langer Schweif ist ihm angewachsen; die Ohren sind länger geworden und sein Kopf hat sich in den eines Esels verwandelt.

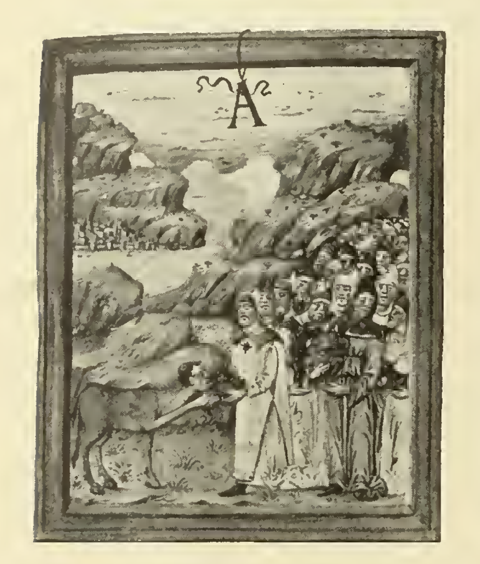


Fig. 12. Neapel, Gerolomini Nr. 237: Das Isisfest.

Trotz der ziemlich flüchtigen Ausführung übt das überaus naive Bildchen eine anziehende Wirkung aus.

Im weiteren Verlaufe seines Romanes schildert Apuleius all die sonderbaren Erlebnisse des in einen Esel verwandelten Lucius. Fotis hatte ihm als Mittel zur Rückverwandlung angegeben, er solle frische Rosen fressen; allein er kam nie dazu, so günstig oft die Gelegenheit war, bis endlich Isis das Gebet des verwandelten Lucius erhört und ihn errettet. Sie verspricht, ihm wieder seine ehemalige menschliche Gestalt zu verleihen, wenn er sich ihrem Dienste weihe; er solle, wenn die Priester zur Feier des Isisfestes in einer Procession heranzögen, von dem Rosenkranz des obersten Priesters fressen; dadurch werde er wieder in einen Menschen verwandelt werden.

Diese Scene der Rückverwandlung stellt das Initialbild des Titelblattes (Fig. 12) dar. Wir sehen im Vordergrunde einer Berglandschaft die Procession der Isispriester, voran den Oberpriester mit einem Rosenkranz; ihm folgen Priester mit goldenen Götterstatuetten und einem goldenen Bilde der der Isis heiligen Kuh, dahinter ein langer Zug von Priestern; vorne links Lucius, noch als Esel, vom Rosenkranze fressend. Da verwandelt er sich; schon hat er einen menschlichen Kopf und der rechte Vorderfuss nimmt die Form einer Hand an.

In seiner Ausführung entspricht das kleine Bildchen vollkommen den beiden so oft genannten Miniaturen des Cod. Phil. graec. 2 (f. 72 und f. 123); flüchtig ausgeführt, beweist es wieder die naive, poetische Auffassung des Miniators.

Das Titelblatt mit dem eben besprochenen Initialbilde umgibt eine Randleiste. Wie oben erwähnt, stimmt sie fast vollkommen mit der Randleiste in der Handschrift der Rhetorik des Aristoteles (Cod. Phil. graec. 29, f. 1); rechts ein goldener Candelaber mit Sphingen, Vasen, Delphinen u. dgl., links ebenfalls ein Candelaber, oben symmetrisch angeordnete Delphine zu beiden Seiten eines geflügelten Köpfchens; unten endlich prächtige symmetrische goldene Renaissanceranken, die in Delphine enden, welche in der Mitte das herzogliche Wappen (im Typus des Phil. graec. 2) umschliessen. Der Grund ist blau, grün und roth bemalt, die Ausführung ausserordentlich sorgfältig.

---

Im Verlaufe der Untersuchung habe ich schon mehrfach auf die stilistische Uebereinstimmung der Miniaturen der behandelten Handschriften mit denen der Ethik oder der Naturphilosophie hingewiesen. Fassen wir unsere diesbezüglichen Beobachtungen zusammen, so können wir folgende Gruppen[1] scheiden.

[1] Hinsichtlich der Schreiber gehören folgende Codices zusammen: von Angelos Konstantinos aus Sternataja: Phil. graec. 4 (?), Phil. graec. 1, Phil. graec. 3 (1501), Phil. graec. 29, Hist. graec. 2 (1500); von Rombertus Maioranus aus Malepignano: Phil. graec. 2; von Vitus in Acquaviva: Cod. 36 (1514), Gerol. Neapel Nr. 219 (1507).



Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.

Neapel, Biblioteca dei Gerolomini, Cod. 237: Miniatur zu Apuleius.

I. Gruppe.

*A.* Von Reginaldus Piramus aus Monopoli (wenn wir ihn also als den Hauptminiator der Ethik annehmen wollen):

Die ersten sechs Miniaturen der Ethik (Phil. graec. 4) und einzelne Theile der letzten vier Bilder;

das Titelblatt zum Seneca (Cod. Nr. 7).

*B.* Von seinem Werkstattgenossen:

Zum grössten Theil: die letzten vier Miniaturen der Ethik (Phil. graec. 4);

das Titelblatt zum Cicero (Gerol. Neapel Nr. 223);

ihm nahestehend: das Titelblatt zum Plinius (Gerol. Neapel Nr. 222).

*C.* Von einem unbekannten Miniator derselben Schule:

Die erste und dritte Miniatur zur Naturphilosophie (Phil. graec. 2).

II. Gruppe.

Von dem Miniator der zweiten und vierten Miniatur zur Naturphilosophie (Phil. graec. 2):

Die Miniaturen zu den Handschriften: Livius (Cod. Nr. 45);

Rhetorik des Aristoteles (Cod. Phil. graec. 29);

Aristoteles' Physik (Gerol. Neapel Nr. 221);

Apuleius (Gerol. Neapel Nr. 227).

III. Gruppe.

In diese fasse ich die anderen fünf Codices des Herzogs zusammen, deren Ausschmückung sich auf ziemlich rohe Randleisten und untergeordnete Miniaturen beschränkt, die von recht unbedeutenden Miniatoren herrühren. Innerhalb dieser Gruppe gehören zusammen:

*A.* Die beiden von Vitus geschriebenen Codices (Themistius zu Aristoteles' De anima [Nr. 36] und Calcidius' Commentar zu Platos Timaeus, Gerol. Neapel Nr. 219), die in Acquaviva in Apulien entstanden sind.

*B.* Die beiden von Angelos Konstantinos geschriebenen griechischen Handschriften (Isokrates [Phil. graec. 2] und Xenophon [Hist. graec. 2]), deren Ausschmückung einem unbedeutenden Miniator angehört.

*C.* Die Wiener Liviushandschrift (Cod. Nr. 14) mit Randleisten von »Iacobus de Fabriano«.

Der künstlerische Werth dieser fünf Manuscripte ist so gering, dass ich auf ihre Kunstrichtung nicht näher einzugehen brauche; sie enthalten die damals in ganz Italien üblichen Randleisten aus weissen Spiralen auf blau, roth und grün ausgefülltem Grunde in meist roher Ausführung.

Bedeutsamer erscheinen die beiden anderen Gruppen, deren jede ein individuelles, eigenartiges Gepräge trägt. Die weit hervorragendere ist die erste Gruppe, innerhalb welcher Reginaldus Piramus als ein höchst charakteristischer Künstler die erste Stelle einnimmt. Sein Stilcharakter lässt deutlich erkennen, dass er seine künstlerische Erziehung bei einem ferraresischen Meister aus der Schule des Cosimo Tura genossen hat. Vermuthlich war Reginaldus auf dem Seewege über Venedig, an welches wir auf der fünften Miniatur der Ethik eine Reminiscenz erkennen konnten, aus seiner apulischen Heimat nach dem Norden gekommen. Die Verwandtschaft der Miniaturen mit Werken der älteren ferraresischen Schule zeigt sich in jeder Hinsicht, in der Landschaft, in der Zeichnung der Figuren und im Colorit. Die Landschaft mit den in Schichten aufgethürmten kahlen Felsen, den fast blätterlosen Bäumen und dem sanft abgetönten Himmel ist für die Ferraresen charakteristisch. Ich erinnere nur an die Landschaft in den Fresken des Palazzo Schifanoja, dem grossen Monumentalwerke der älteren Ferraresen (speciell an die Landschaft im »Trionfo di Venere« des April [Francesco Cossa] oder im »Trionfo di Cerere« des August [Cosimo Tura und Schüler]), an die Landschaft in dem Bilde des heiligen Georg im Dome zu Ferrara (ehemals Orgelflügel), welches den Höhepunkt der Thätigkeit Turas

bezeichnet. Dieselbe Auffassung des Hintergrundes finden wir ferner z. B. in Cossas Predella mit dem Leben des heil. Vincentius Ferrerius[1] oder in Ercole Robertis Täufer im Berliner Museum. Ebenso stimmen die Figuren in der Ethik in Zeichnung und Detailbehandlung mit Werken der Ferraresen. Die runden Schädel mit den breiten Backenknochen und spitzem Kinne, die sonderbar gewundenen Körper mit den scharf eingezogenen Taillen weisen auf den Stil des Tura, wie andererseits die Mohrentypen[2] an Cossa erinnern. Am nächsten verwandt scheinen mir die Miniaturen der Ethik dem Ercole Roberti zu sein. Man vergleiche z. B. den Poseidon auf der dritten Miniatur mit Robertis Täufer[3] oder einige Figuren in Rückenansicht (z. B. auf derselben Miniatur rechts Aristoteles oder die ganz ähnliche Gestalt rechts unten auf dem Titelblatt des Seneca) mit der Gruppe der Frauen um Maria in der Kreuztragung der berühmten Predella der Dresdener Galerie, um zur Ueberzeugung zu gelangen, dass beiden dieselbe Auffassung zu Grunde liegt. Wie wir im Poseidon im Wesentlichen dieselbe Composition wie in dem Bilde des Täufers vor uns haben, zeichnen sich die erwähnten Figuren in Rückenansicht durch dieselbe freie, grossartige Faltenbehandlung aus, wie wir sie in Robertis Predella bewundern können. Ebenso treffen wir auch die Belebung der Architektur mit Reliefs und antiken Statuen bei den Ferraresen an. Es sei nur an die prunkvollen Architekturen in dem unteren Streifen der Fresken im Palazzo Schifanoja, an die architektonischen Hintergründe in Cossas Verkündigung in Dresden, den Hieronymus Cossas in S. Petronio zu Bologna erinnert. Cossa liebt es, besonders seit seiner 1470 erfolgten Uebersiedlung nach Bologna, seine Architekturen mit Statuen der Grazien, der Artemis u. a. m. zu schmücken; dieselbe Vorliebe für glanzvolle, überreiche Decoration der Architektur finden wir auch in Turas Madonna mit Heiligen im Berliner Museum und in Robertis Altarblatt der thronenden Madonna mit Heiligen in der Brera. Besonders deutlich tritt uns der ferraresische Charakter der Miniaturen in dem glühenden Colorit entgegen, dem ganz die feurige Farbenpracht von Edelsteinen innewohnt; darin waren die Ferraresen Meister; es lässt sich kaum ein leuchtenderes Colorit finden als etwa das der genannten Madonna des Tura im Berliner Museum oder der beiden Heiligen (Petrus und der Täufer) des Cossa in der Brera.

Endlich sei noch darauf hingewiesen, dass auch der niederländische Typus, wie wir ihn bei den weiblichen Figuren in der Ethik bemerken konnten, für die ferraresische Kunst charakteristisch ist. So sehen wir unter anderen in den Fresken des Palazzo Schifanoja die Ceres (im August) in einer Tracht (hoher Schleierhut etc.), wie wir sie in burgundischen und niederländischen Miniaturen des XV. Jahrhunderts antreffen. Auch die Vorliebe für Turbans geht wohl auf Einflüsse der niederländisch-französischen Kunst zurück (z. B. Venus im Palazzo Schifanoja). Diese Eigenart findet ihre Erklärung in der Vorliebe der Este für französische Sitten und Literatur. Mehr als die Anwesenheit des Roger van der Weyden in Ferrara (1449) und die Thätigkeit zahlreicher vlämischer Gobelinweber[4] mögen da die Sitten des Hofes eingewirkt haben. Die französischen Romane »Gothofred de boion«, »Galeoth le brun«, »Lancelot«, »Tristan«, »Merlin«[5] und die Graalsage waren die Lieblingslecture der Este, die nicht ohne Einfluss auf das Leben blieb. Nannten sich doch die Prinzen aus dem Hause Este selbst Meliaduse, Isotta, Ginevra u. a. und verglichen sich mit der »Tafelrunde« des Königs Artus. Auch in der Tracht schlossen sie sich der französischen an, so dass wir dadurch einen Einfluss auf die Kunst voraussetzen können.

Es liesse sich diese Verwandtschaft der Miniaturen mit den Ferraresen noch im Einzelnen weiterführen; doch glaube ich, dass schon aus diesen flüchtigen Bemerkungen erhellt, dass unser Miniator dem ferraresischen Kunstkreise angehört. Erwähnt sei endlich, dass sich auch in den ferraresischen

[1] Nicht des heil. Hiacynthus; vgl. Frizzoni in der Zeitschrift für bildende Kunst 1897.

[2] Ich erinnere an die Putten Cossas im »Trionfo di Apollo« (Mai) im Palazzo Schifanoja, ferner an die Putten in dem Bilde der »Caritas« des Tura im Museo Poldi Pezzoli in Mailand.

[3] Ich will gleich hier auf die ganz verwandte Miniatur (Johannes der Täufer) in dem prächtigen, »Columbia« betitelten Manuscripte der Wiener Hofbibliothek, Cod. 1591, hinweisen.

[4] Vgl. E. Müntz, Gli artisti fiamminghi e tedeschi in Italia nel secolo XV, im Archivio storico dell' arte III, 401.

[5] Wir wissen auch, dass Borso eine Handschrift des Merlin (1457) und des Lancelot (1464) mit Miniaturen schmücken liess; vgl. Venturi, L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este, in der Rivista storica italiana II, 689 ff.

Miniaturen mehrfach eine grosse Stilverwandtschaft mit denen des Reginaldus constatiren lässt. So finden wir in den Corali[1] im Studio publico zu Ferrara, in den Corali der Opera von S. Petronio und im Museo Civico zu Bologna vielfach eine völlig verwandte Behandlung der Landschaft und der Figuren. Besonders auffallend erschien mir eine Miniatur in dem unter Nr. 53 im Museo Civico zu Bologna ausgestellten Psalterium (zum Psalm: »Dixit insipiens«), in welchem derselbe auffallende Negertypus wie auf der ersten Miniatur der Ethik wiederkehrt. Von den grossen Prachtcodices,[2] welche für die herzogliche Familie der Este ausgeführt wurden, kenne ich leider nur das prachtvolle Missale Estense in der Biblioteca Estense zu Modena, welches mir aber deutlich denselben Schulcharakter erkennen liess. Ich erwähne bei dieser Gelegenheit noch einen in Oesterreich befindlichen ferraresischen Prachtcodex, nämlich das Missale der Innsbrucker Universitätsbibliothek (Cod. Nr. 43). Sonderbarerweise gilt das Manuscript als ein Werk des Hoefnagl, also als ein niederländisches; in Wahrheit ist es aber für den Cardinal Hippolyt d'Este in Ferrara entstanden. Als Miniator (?) nennt sich auf einer Miniatur (f. 245 verso) Philographus (Philographi opus). Die Miniaturen, die zu den schönsten mir bekannten italienischen Buchmalereien gehören, stimmen — wenn auch einer späteren Stilrichtung (etwa dem ersten Viertel des XVI. Jahrhunderts) angehörend — in Landschaft und Prunk der Decoration mit ferraresischen Werken überein. Endlich finde ich eine Schulverwandtschaft mit den Miniaturen der Ethik in den Bildern der oben genannten Handschrift »Columba« in der Wiener Hofbibliothek (Nr. 1591, vgl. f. 2: Täufer) und eines — etwas roher ausgeführten — Horariums (Nr. 1970, besonders die Miniatur f. 180').

Aus all' dem ergibt sich, dass Reginaldus aus der ferraresischen Schule hervorgegangen ist. Ihm verwandt zeigt sich der Miniator der ersten und dritten Miniatur des Cod. Phil. graec. 2. Seine »Natura« (φύσις) trägt ganz das Gepräge derselben Schule, besonders in der Landschaft, welche sich an Francesco Cossa anschliesst, der es liebt, im Hintergrunde seiner Landschaften blaue Thürme, Bergspitzen und Städtebilder anzubringen (vgl. »Trionfo di Minerva« im Palazzo Schifanoja). Der Werkstattgenosse des Reginaldus gehört derselben Richtung an; doch ist er von einem Ferraresen einer etwas späteren Zeit abhängig. Besonders die Musen auf der achten Miniatur der Ethik erinnern an den Stil der zweiten Pflanzstätte ferraresischer Kunst, Bologna; die graziösere Haltung, die zarte Auffassung, die Weichheit der Modellirung entspricht schon mehr dem Stil eines Lorenzo Costa oder Francesco Francia.

Einen anderen Stilcharakter tragen die Miniaturen der genannten zweiten Gruppe; sie rühren, meiner Ansicht nach von einem neapolitanischen oder, besser gesagt, unteritalischen Miniator her. Dafür spricht die mehrfache Aehnlichkeit mit den Miniaturen aragonesischer Handschriften. Zwar mussten die Könige von Neapel zur Ausführung grösserer Kunstschöpfungen Künstler aus allen Theilen Italiens berufen aber unter den Miniatoren, welche die Prachthandschriften für die Könige illustrirten, finden sich eine Reihe Unteritaliener, denen ich den eigenthümlichen Stil vieler neapolitanischen Handschriften beimessen möchte.

Die Geschichte der Malerei in Neapel ist noch vielfach in Dunkel gehüllt; doch lässt sich erkennen, dass von einer selbstständigen Schule, wie Bernardo de Dominici[3] sie construirte, nicht die Rede sein kann. Die gründlichen Untersuchungen Crowes und Cavalcaselles, vor Allem aber Frizzonis[4] (in seiner Arte italiana del rinascimento, saggi critici, Milano 1891) haben sichergestellt, dass Neapel seinen Kunstbedarf meist durch ausländische Künstler decken musste. Giotto und Simone Martini kamen nach Neapel und fanden Nachahmung. In der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts kamen zahl-

[1] Antonelli, I corali del duomo di Ferrara in Gualandi, Memorie originali delle belle arti VI, 153. — Campori, I miniatori degli Estensi, Modena 1872.

[2] Eine Reihe der kostbarsten befindet sich im Besitze des Erzherzogs Franz Ferdinand von Oesterreich-Este. Vgl. die Abbildung bei Woltmann, Geschichte der Malerei, II. Bd., p. 350. Die Miniaturen führten Taddeo di Niccolò Crivelli und Franco di Giovanni de' Russi aus.

[3] In seinem von Erdichtungen strotzenden Werke: Vite de' pittori, scultori ed architetti napolitani 1742.

[4] Neben diesen Abhandlungen und dem obengenannten Werke von H. W. Schulz wäre auf einige im Archivio storico napolitano publicirte Untersuchungen von Faraglia, Filangieri und Anderen hinzuweisen.

reiche niederländische Bilder nach Neapel, deren Richtung sich einheimische Künstler anschlossen. So erwähnt Summonte in seinem oben erwähnten Briefe an Marc Antonio Michiel, — vielleicht der werthvollsten Quelle für die Kunstverhältnisse Neapels — dass Colantonio die Niederländer nachahme. In der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts machen sich wieder toscanisch-umbrische Einflüsse geltend. Daneben finden wir aber noch Florentiner und Oberitaliener[1] in Neapel thätig.

Ebenso finden wir unter den Miniatoren viele Ausländer; daneben aber auch eine Reihe Unteritaliener, wie Andrea di Castellamare, Cristoforo Maiorano,[2] vor Allem den vielbeschäftigten Cola Rabicano und dessen Sohn Nardo Rabicano. Auf diese Unteritaliener mag der eigenartige Typus der aragonesischen Handschriften[3] zurückzuführen sein. Besonders Nardo Rabicano scheint ein geschickter Miniator gewesen zu sein. Die von ihm mit Miniaturen geschmückten »Horae« (Paris, Nationalbibliothek, Nr. 10532) und Juniano Maios »de maiestate« (1493) (Paris, Nr. 1711) sind Handschriften von seltener Pracht.[4] Leider fehlt noch eine kunstkritische Untersuchung der Miniaturen der Aragonesen, welche die einheimischen Eigenarten von den fremden Einflüssen sondern würde. Aus den aus dem Besitze der Aragonesen stammenden Codices der Wiener Hofbibliothek[5] lässt sich erkennen, dass ihnen gewisse Eigenthümlichkeiten gemeinsam sind, die vielfach an die der zweiten Gruppe unserer Miniaturen erinnern. So in erster Linie der Typus der Putten, wie wir ihn unter anderen auf der zweiten Miniatur der Naturphilosophie (Cod. Phil. graec. 2) finden. Die grossen Köpfe mit hässlichen Gesichtern, grossen Augen mit dicken Oberlidern u. a. m. finden sich ebenso in den aragonesischen Handschriften (z. B. in einem Tacitus der Hofbibliothek, Cod. Nr. 49). Auch die Architektur in der vierten Miniatur des Cod. Phil. graec. 2 zeigt überraschende Aehnlichkeit mit dem Titelblatt der genannten Tacitushandschrift. Für die Ausschmückung der Miniaturen mit Prunkarchitekturen, wie sie damals allgemein beliebt waren, geben zwei andere aragonesische Handschriften der Hofbibliothek besonders prächtige Beispiele, nämlich der Cod. 3: ein Strabo, in welchem wir in der Architektur des Titelblattes Reliefsäulen in der Art der Trajanssäule verwendet finden, und der berühmte Cicero König Ferrantes von Neapel[6] (Cod. 4), in welchem neben den Scheinarchitekturen auch die Randleisten an diese Gruppe der Handschriften Andrea Matteos erinnern; so die von Putten belebten goldenen Ranken des Titelblattes (vgl. Aristoteles Physik [Gerol. Neapel Nr. 221]) und die als Randleisten verwendeten Candelaber. Ebenso zeigt ein anderer aragonesischer Codex der Wiener Hofbibliothek (Nr. 976: Ambrosius, De officiis) in seinem Titelblatte überraschende technische und stilistische Verwandtschaft mit den Miniaturen dieser Gruppe. Endlich verweise ich auf die Miniaturen in einer Handschrift der Satyren des Horaz (Hofbibliothek, Nr. 249), die von Sambucus in Salerno erworben wurde und wohl auch in Unteritalien entstanden ist, in welchen sich, ähnlich einem Codex des Properz und Tibull in Neapel (Gerol. Nr. 198), reizende Satyrn in demselben Typus wie in der Physik des Aristoteles (Gerol. Neapel Nr. 221) als Initialschmuck verwendet finden.

Entgegen den Miniaturen der ersten Gruppe, die sich der ferraresischen Stilrichtung anschliessen, halte ich den Miniator der zweiten Gruppe der Miniaturen für einen Unteritaliener, der offenbar in einer Miniatorenwerkstätte in Neapel seine künstlerische Erziehung erhalten hat und von hier dem Herzog nach den Abruzzen gefolgt war; denn dort sind wohl die Miniaturen dieser zweiten Gruppe entstanden, wie aus der Schlussnotiz des Rombertus Maioranus im Cod. Phil. graec. 2 hervorgeht.

Weitaus die merkwürdigsten unter den Handschriften sind die der Ethik und der Naturphilosophie des Aristoteles, an die sich die Senecahandschrift schliesst; aber nicht nur künstlerisch sind sie die bedeutendsten, auch gegenständlich übertreffen sie alle anderen Handschriften, da wir an ihnen am

[1] Fabricy, Künstler im Dienste der Aragonesen, im Repertorium für Kunstwissenschaft 1897.

[2] Denselben Namen hat auch der Schreiber des Cod. Phil. graec. 2: Rombertus Maioranus aus Malepignano.

[3] Mazzatinti, La biblioteca Aragonese 1897. Manches bietet auch Caravita, I codici di Montecassino; wichtig sind die von N. Barone im IX. Bande des Archivio storico Napoletano publicirten »cedole di tesoreria dell'Archivio di stato di Napoli dall'anno 1460—1504«.

[4] Leider kenne ich diese beiden Handschriften blos aus der flüchtigen Beschreibung Mazzatintis.

[5] Mazzatinti, a. a. O., führt die Wiener Codices nicht vollständig an.

[6] Von Sambucus an Maximilian II. geschenkt (1564).

deutlichsten die Vorlage eines aller Wahrscheinlichkeit nach von Andrea Matteo verfassten Programmes erkennen können. Dass Gelehrte für grössere künstlerische Compositionen, besonders cyklischer Art, den Künstlern Anleitungen gaben, war im Quattrocento keine Seltenheit. Die neugewonnene Kenntniss des Mythos und der Geschichte des classischen Alterthums wurde durch die Humanisten den Künstlern vermittelt, denen dadurch eine neue Quelle der Anregung zu künstlerischem Schaffen erschlossen worden war. An die Seite der christlich-religiösen Stoffe traten nun auch heidnisch-antike Darstellungen und die philosophische Allegorie tritt neben den christlichen Allegorien des Mittelalters bald in den Vordergrund. An möglichst schwer verständlichen allegorischen Bildern fanden die Fürsten jener Zeit Gefallen; es bereitete ihnen Freude, ihren Gästen das geheimnissvolle Dunkel solcher Bilder zu enthüllen und dabei ihre Gelehrsamkeit und ihre Kenntnisse zur Schau tragen zu können. Ein lehrreiches Beispiel dafür bietet der Hof der Isabella d'Este von Mantua.[1] Für das Studio der Herzogin hatten Mantegna und Lorenzo Costa derartige schwer zu entziffernde Allegorien[2] gemalt. Nun wendete sich Isabella an Giovanni Bellini mit der Bitte, er möge für sie ein Gemälde malen, wozu ihm einer der Hofgelehrten das Programm entwerfen sollte. Als Bellini auf dieses Angebot nicht einging, ersuchte sie ihn, er möge »irgend eine antike Geschichte oder Fabel oder wenigstens etwas, was mit der Antike zu thun und einen schönen Sinn habe«, malen. Also auf den »schönen Sinn« kam es der Herzogin vor Allem an. Und als sich die Verhandlungen mit Bellini zerschlagen hatten, fand sie in Perugino den Künstler, der ihr nach dem Programm des Paris de Ceresata den »Kampf der Keuschheit mit der Liebe« (jetzt im Louvre) ausführte. Die Hauptsache war auch hier der Inhalt, der dem Bilde zu Grunde liegende ethische Gedanke.

Ebenso hatte Perugino seine Fresken im Cambio zu Perugia nach einem gelehrten Programme des Francesco Maturanzio ausgeführt, von dem auch die Epigramme dazu herrühren.[3] So rühmt auch Roberti Valturi (»de re militari«, Paris 1532) von Sigismondo Malatesta, er hätte das Innere von S. Francesco in Rimini mit Kunstwerken schmücken lassen, »bei welchen der Begriff, welcher allegorisirt werden sollte, eine bildliche Form erhielt, die von Sigismondo aus den verborgensten Abgründen der Philosophie mit Zuhilfenahme gelehrter Männer herbeigeholt wurde«.[4] Wir sehen daraus, dass das Interesse am Gegenstande das an der künstlerischen Leistung bei Weitem überragte. Der grösste uns erhaltene Cyklus solcher allegorischer Gemälde sind die Fresken im Palazzo Schifanoja. Eine ganze Literatur[5] darüber ist bereits angewachsen, ohne befriedigende Erklärungen für die einzelnen Scenen zu geben.

Die Fresken im Palazzo Schifanoja, das Monumentalwerk der älteren Schule von Ferrara, wurden, wie Harck feststellt, um das Jahr 1470 ausgeführt. Die Ostwand (März—Mai) enthält die drei bedeutendsten Fresken des Cyklus, als deren Meister Francesco Cossa[6] anzusehen ist, während die Nordwand (Juni—September) dem Tura und seiner Schule zuzuweisen sein dürfte. Die planmässige Anlage der sieben erhaltenen Gemälde spricht deutlich für die Vorlage eines Programmes, welches offenbar von einem am Hofe Borsos lebenden Gelehrten herrührt, der eine tüchtige humanistische Bildung besessen hat, ebenso aber mit dem Leben am Hofe der Este gründlich vertraut sein musste.

Leider fehlt bisher eine auch nur halbwegs zutreffende Erklärung der einzelnen Bilder, so dass ich mich hier auf einige allgemeine Bemerkungen beschränken muss. Es waren ursprünglich zwölf

[1] H. Thode, Eine italienische Fürstin aus der Zeit der Renaissance, in den Neuen Heidelberger Jahrbüchern 1896. — Yriarte, Isabella d'Este et les artistes de son temps, in der Gazette des beaux-arts 1895.

[2] Nämlich: Mantegna den »Parnass« und den »Sieg der Tugend und Weisheit über das Laster«; Costa den »Musenhof« und die »Versammlung der Götter« (alle vier im Louvre).

[3] Ich erinnere ferner an die auf denselben Gedanken basirenden Fresken des Taddeo Bartoli im Palazzo publico in Siena, an die Fresken des Miretto im Salone zu Padua u. a. m.

[4] Janitschek, Gesellschaft der Renaissance, Stuttgart 1879.

[5] Abgesehen von den älteren Erklärungsversuchen des Laderchi, Cittadella, Baruffaldi, Avventi u. a. erwähne ich aus neuerer Zeit: F. Harck, Die Fresken im Palazzo Schifanoja, Preuss. Jahrbuch, V. Bd. — Venturi, Gli affreschi del Palazzo Schifanoja, in Atti e memorie della deputazione di storia patria per le provincie di Romagna, III. serie, fasc. V und VI. — G. Gruyer, Le palais de Schifanoja, in Revue des deux mondes 1883, und in desselben L'art ferrarais, Paris 1897.

[6] In einem Briefe an Borso bezeichnet sich Cossa selbst als den Meister der Ostwand (Venturi im Kunstfreund 1885).

Fresken, deren jedes einem Monate gewidmet ist; nur sieben Bilder, den Monaten März bis September entsprechend, sind enthalten.

Sie sind in drei horizontale Streifen[1] gegliedert, deren jedem ein anderer Stoffkreis zu Grunde liegt. Der oberste Streifen enthält Triumphe heidnisch-antiker Gottheiten, deren Wirksamkeit und Wesen durch genreartige Darstellungen zu beiden Seiten illustrirt wird; so umgeben Gelehrte und Weberinnen die Minerva als Göttin der Wissenschaft und des Gewerbes, Liebespaare die Venus, Priester den Juppiter, Landleute die Ceres u. a. m. Ihrem Grundgedanken nach gehören also die Darstellungen des obersten Streifens in das Gebiet des Mythos. Der mittlere Streifen enthält neben den Thierkreiszeichen Allegorien, für welche bisher noch keine Deutung gefunden ist. Jedenfalls ist eine Beziehung zu den entsprechenden Gottheiten darüber oder den einzelnen Monaten vorauszusetzen. Im untersten Streifen endlich finden sich Scenen aus dem Leben Borsos, also historische Scenen, und die Monatsbeschäftigungen der Menschen dargestellt. Was vor Allem auffallen muss, ist die sonderbare Verbindung der (ursprünglich) zwölf Gottheiten mit den einzelnen Monaten. Sind es ja nicht die Planetengötter[2] sondern, wie schon aus den sieben erhaltenen Bildern hervorzugehen scheint, die zwölf grossen Götter des Olymps. Selbst bei den auch als Planetengötter verwendeten Göttern (Venus, Mercur, Juppiter und Apoll) weicht die Verbindung mit den Zodiacuszeichen von der üblichen Beziehung ab. So bleibt uns die eigentliche Bedeutung der Fresken räthselhaft. Die ganze Anlage, die feinen Beziehungen der einzelnen Scenen untereinander, endlich die Einheitlichkeit der Anlage des ganzen Cyklus lässt kaum einen Zweifel aufkommen, dass den Malern ein ausführliches Programm eines Humanisten vorgelegt wurde.

Dasselbe gilt von den leider nicht mehr erhaltenen Fresken des Tura in der Bibliothek des Pico von Mirandola (vgl. Anhang).

In diese Reihe der Programmmalereien gehören auch die Miniaturen in den Handschriften des Andrea Matteo, und zwar in erster Linie die der Ethik. Bei aller Schwierigkeit, diese Miniaturen zu erklären, müssen wir zugeben, dass Andrea Matteo verhältnissmässig massvoll in der Verwendung gekünstelter Allegorien geblieben ist. Freilich wäre eine Deutung der Allegorien der Centralbilder — würde man sie für sich allein, ohne den Text des Aristoteles, besitzen — ausserordentlich erschwert; aber eben dadurch, dass sie den einzelnen Büchern des Aristoteles vorgesetzt sind, werden sie verständlich und die mythischen und historischen Bilder in ihrer richtigen Bedeutung als Erläuterung der Gedanken des Aristoteles erkennbar. Bei keiner der anderen Programmmalereien des Quattrocento tritt das persönliche Eingreifen des anleitenden Gelehrten so klar hervor als in den Miniaturen der Ethik; erkennt man doch im Einzelnen die Quellen, aus denen er den Stoff für die Darstellung schöpfte! Reginaldus Piramus, der Miniator der Ethik, verstand es aber auch, wie es scheint, ganz den Intentionen seines Gönners zu folgen; denn die Art, wie er die zum Theil malerisch schwer verwerthbaren Ideen verkörperte, lässt ihn als einen äusserst geschickten Künstler erkennen; ich verweise auf die Darstellung der Ideenwelt Platos, auf die Scene des Dädalus und Icarus, für deren Composition Ovid das Vorbild gab, weiters auf die Unterweltscene u. a. m. Sie beweisen uns, dass der Herzog bis ins Einzelne Anweisungen ertheilte. In diesem Sinne bieten uns die Aristotelesminiaturen nicht nur ein bedeutendes Denkmal italienischer Programmmalerei sondern sie sind auch ein beredtes Zeugniss für die umfassende Bildung und die künstlerische Einsicht des Andrea Matteo Acquaviva.

[1] Wir konnten auch in der Ethik die Dreitheilung der Höhe nach mehrfach bemerken.

[2] Ich verweise diesbezüglich auf den von Harck erwähnten Codex »de Sphaera« in der Bibliothek zu Modena, dessen reizenden Miniaturen ein ähnlicher Gedanke zu Grunde liegt; doch sind in dieser Handschrift nur die sieben Planetengötter dargestellt.

# ANHANG.

## Die Gemälde des Cosimo Tura in der Bibliothek des Pico von Mirandola.

Im Folgenden versuche ich, die leider nicht mehr erhaltenen Gemälde des Cosimo Tura in der Bibliothek des Pico von Mirandola zu reconstruiren. Freilich wird es nicht möglich sein, ihre Composition bis ins Einzelne festzustellen, und ich muss mich daher damit begnügen, nur den wesentlichsten Inhalt der Bilder zu constatiren. Der Grund der Unmöglichkeit, die Darstellungen genauer zu erkennen, liegt in der Quelle, durch welche wir Kenntniss von diesem grossen Werke des Tura haben. Aber so viel können wir ersehen, dass dieser grosse Gemäldecyklus in seiner Anlage vielfach Verwandtschaft mit den Fresken des Palazzo Schifanoja zeigte; zudem bieten die allegorischen Bilder treffliche Beispiele für die Auffassung der Allegorie, deren Symbolen eine höchst gekünstelte Erklärung beigemessen wird.

Lilius Gregorius Giraldus (geboren in Ferrara 1479, gestorben ebendaselbst 1550), ein ferraresischer Humanist, nimmt in seinen »Historiae poetarum tam Graecorum quam Latinorum dialogi X«[1] die Gemälde des Tura zum Vorwurf seiner Ausführungen, um seine — in der That erstaunlichen — Kenntnisse der Literatur glänzen zu lassen. Seinen Intentionen entsprechend, dienen ihm die Gemälde nur als Folie für die an die einzelnen Figuren geknüpften langwierigen und gelehrsamen literarhistorischen Ausführungen; wir müssen uns daher die einzelnen auf die Gemälde bezüglichen Stellen mühsam zusammensuchen; aber glücklicherweise ist es doch möglich, aus dem Redeschwulst des Giraldus, den man einen Philostratus der Renaissance nennen möchte, die Gemälde ihrer Hauptsache nach uns vorzustellen.

Ich kann mich naturgemäss nur darauf beschränken, die grösseren zusammenhängenden Beschreibungen der allegorischen Bilder im Wortlaut des Giraldus wiederzugeben. Es würde eine Zusammenstellung aller auf die Gemälde bezüglichen Stellen keineswegs förderlich sein, viel eher verwirrend wirken. Sind ja die meisten Angaben nichts weiter als der Name eines Dichters mit der Versicherung, dass er »in tabula« war.

Giraldus kommt mit Piso und dem jungen Pico im Garten von Gabarda nächst Ferrara zusammen, um schöngeistige Gespräche zu halten, wie es Plato, Socrates und Cicero gethan hätten. Er erinnert Piso an die Gemälde, der daraufhin an Giraldus das Ansuchen stellt, ihm diese zu beschreiben. Giraldus erzählt von den reichen Bücherschätzen, vom Schmucke mit Wappen, Kronen und Festons, welche die Bibliothek »ante cognatas discordias« besessen habe. Da nun bald nach dem Tode Gian Francescos I. von Mirandola die erwähnten Streitigkeiten begannen, so dürften die Bilder in der Zeit von 1465—1467, zu welcher Tura auch von Ferrara abwesend war, entstanden sein.

Giraldus erzählt, er hätte oft diese Gemälde gesehen, welche die Bibliothek schmückten, und versichert, sie wären vortrefflich ausgeführt gewesen (elegantissimae confectae erant); nam praeter ea, quae ad commensum et symmetriam et quam vocant opticen pertinent, pictor quoque eas ad amussim graphice descripserat et mira quadam signandi norma et umbrarum venustate; sie wären also vollendet in Erfindung, Composition, Perspective, Zeichnung und Schattenbehandlung (Modellirung) gewesen.

Auf Pisos Frage, wer der Maler gewesen, erklärt Giraldus: »Nomen, inquam, ego haud tibi facile dixerim, memini tamen Manardum nostrum saepius Cosman quendam nostralem dicere solitum, qui

[1] L. G. Giraldi Opera, quae extant omnia, Basileae per Thomam Guarinum 1580; eine zweite Ausgabe: Lugduni Batavorum (Leyden) 1696. — Die Dialoge wurden in den Vierzigerjahren des XVI. Jahrhunderts zusammengestellt.

patrum nostrorum memoria nonnulla eius artis opera praeclara reliquit« Giovanni Manardo aber, der berühmte Arzt und Lehrer des Giovanni Pico, ist durch seinen langen Aufenthalt in Mirandola ein verlässlicher Gewährsmann, so dass die Autorschaft Turas wohl kaum bezweifelt werden könnte.

Es waren, soweit aus Giraldus' Beschreibung hervorgeht, sechs Fresken. Dass es Fresken waren, ergibt sich aus den beiden Dialogen des Giraldus »de poetis suorum temporum«, in welchen er hervorhebt: »partes ... ultimas reliquerat albas«, d. h. die untersten Theile wären weiss gelassen worden, um später bemalt zu werden.

Ehe er zu den einzelnen Bildern übergeht, bespricht er die Form und Umrahmung der einzelnen Bilder: »Erat, inquam, eius primae tabulae area media quadrata fere forma, cui columna utrinque Corinthia attollebatur, virginali quadam proportione confecta, capitulo vero pro qualitate desuper imposito: has super columnas transversum incumbebat epistylium, quod utrinque mutulum sustinebat; quos super mutulos semicirculus iacebat, qui fasciis, coronis eiusque caeteris partibus ad huius exempli imaginem, quam vobis hic in pulvere describam, erat ornatus. (Dabei zeichnete er wohl ein Ornament in den Sand.) Die Bilder waren also quadratisch, rechts und links flankirt von korinthischen Säulen, die ein vorkragendes Epistyl trugen, auf welchem eine reich geschmückte Archivolte ruhte. Offenbar war diese architektonische Umrahmung, wie im Palazzo Schifanoja, gemalt. In dieser Weise waren auch die übrigen Bilder umrahmt, wie Giraldus selbst zu Beginn des dritten Dialoges sagt: »... sed et eiusmodi tabulae ordo fuit, ut invertere neutiquam mihi fas esse videatur.«

Ueber die Gliederung der Fresken äussert sich Giraldus zu Beginn der Besprechung des ersten Bildes (Dialog I): »erant in ea igitur tabula poeticae et poetarum imagunculae, suis quaeque ordinibus distinctae«; sie waren also, ähnlich den Fresken im Palazzo Schifanoja, in Streifen übereinander gegliedert; dies erhellt auch aus zahlreichen Redewendungen, wie z. B. »in prima eius tabulae regione« oder »in extrema huius parte« oder wenn er nach Beendigung eines Streifens »descendo« gebraucht.

Es scheint, dass ausser dem Lünettenbild drei Streifen anzunehmen sind. Ich vermuthe ferner, dass nur die Lünettenbilder der beiden Schmalwände die allegorischen Compositionen enthielten.

Ehe ich nun zu den einzelnen Fresken übergehe, muss ich betonen, dass natürlich nur das Wesentlichste angegeben werden kann. Wichtig ist die Bemerkung des Giraldus, dass die einzelnen Figuren durch Inschriften kenntlich gemacht waren. Die Zahl der von Giraldus angeführten Dichter ist aber eine so grosse, dass wohl schwer anzunehmen ist, es wären alle dargestellt gewesen; sicher werden nicht alle die untergeordnetsten griechischen Dichter mit einer Inschrift versehen gewesen sein.

Ich gebe, so weit als thunlich, den Wortlaut bei Giraldus.

## I. Bild. (1. u. 2. Dialog.)

### (Schmalwand):[1] *Poesie und religiöse Dichtkunst (poeticae et poetarum imagunculae).*

**Lünette:** (Giraldus: 1. Dialog): Triumph der Poesie.

Erat primum, inquam, in semicirculo, quem epistylio et fornici superiorem interiacere diximus, area, in qua venerandae cuiusdam mulieris molli in pilento sedentis imago visebatur, florenti quodam nitore perfulgida, cuius ipsius facies tenuissimo erat flammeo velata, mundo decenter compta muliebri, undique unionibus et crotaliis ex aurium labris dependentibus, sed quodam quasi furore mulier ipsa concita videbatur, quod ex velaminis tegmine subtilissimo videri facile dabatur. Tabellam illa dextera porrigebat, variis numerorum distinctam figuris, inter quos ille praecipuus, qui sex dicitur, deinde qui quinque, qui tamen invicem interdum conveniunt; erat et numerus secundus et tertius, ex quibus quartus et sextus resultabant, uti ex quarto octavus, qui quadratus dicitur, ratione quadam aequalitatis, quam arithmetici Graeci ἰσότητα vocant. Giraldus führt seine Bemerkungen über diese Zeichen der Versmasse weiter und fährt fort: »Haec

[1] Ich schlage diese Eintheilung vor, ohne ihre Richtigkeit nachweisen zu können; doch erscheint es mir am wahrscheinlichsten, dass die beiden allegorischen Bilder einander gegenübergestanden sind. Ebenso scheint mir die Eintheilung in die Streifen aus Giraldus hervorzugehen.

(i. e. tabella) ipsa tamen erat variis depicta figuris, quas inter animalium aliarumque rerum nonnullae similes erant, quaedam tortuosis — in modum rotae capreolatimque condensis apicibus, sic ut tabellae abacus diversis depictus imaginibus mirandum in modum delectaret.«

Auf die Bitte des Pico erklärt Giraldus die Allegorie: »Erat igitur ea matrona, quae primo in suggestu offerebatur, Poetica, quae petorito seu pilento illo vehebatur idque ea, ut puto, ratione, vel quod maiestatem illius ac excellentiam significaret, vel quod plurima antiquorum poemata in plaustris recitari solita fuerant, id quod et a scriptoribus est diligenter observatum.« (Giraldus führt Beweisstellen dafür an, unter anderen Virgil, den er als »noster« bezeichnet; daran knüpft er Ausführungen über den Schmuck der Poetica, welcher die Tropen und Figuren versinnbildliche, und über die Buchstaben und Metrik; dann fährt er fort:

»Poeticae igitur imago picta in tabula altera manu sphaeram seu globum continebat, qui totius mundi formam habere videbatur; subucula vero et interiore tunica succincta, sed superiore veste ampla ac laciniosa distincta, quae polymitario et plumario opere confecta fuerat, dextrum nuda pedem, sinistrum ridenti Sicyonio induta. Eius ante pedes sparsae iacebant coronae ex lauru, hedera, myrto aliisque frondibus, foliis decussatim intertextae, quae nisi emeritis et multo quibusdam sudore profusis dabantur. Aderant tamen, ut videbatur, nonnulli temerarii ac impudentes, ut est hodie et semper fuit hominum quorundam genus, qui improbe eas rapiebant clamque sibi inconcinnas quasdam ac male compositas coronas consuebant. Integras vero ac inviolatas eas nulli assequi poterant, ni quae eo loci tripudia choreasque subsultim ducebant in numerum novem puellae cum intonso ac imberbi adolescentulo, exhibuissent. Propter has et Pitho dea sedebat, quae haustum liquidissimum quendam liquorem ex Orchomenio Gratiarum fonte nonnullis canentibus propinabat.«

Darauf die Erklärung: »Ratio« (nämlich der Sphaera) »haec est quod nihil usquam gentium est in toto mundi ambitu seu quae supra lunam perpetua atque aeterna, seu quae citima sunt mortalia atque caducea, quae non fuerint versibus decantata, id quod plane me pluribus vobis ostensurum existimo ex imaginum poetarum ferme omnium narratione. Quod vero interiores succinctas gestare vestes videatur, id in causa putaverim, quod qui seria et naturae secreta scripserunt, succincto et expedito usi sunt sermone; at qui bella, amores, lusus et id genus caetera, ornato, compto atque diffuso, qui per superiorem amplam et laciniosum vestem significatur. . . . Novem autem puellae cum iuvene saltantes, novem cum Apolline Musas vel Baccho esse crediderim, quos poetici furoris praesides antiqui putavere.« (Es folgt ein Excurs über den Tanz.)

. . . »Haec« (nämlich die Kränze und die Pitho) »vos, inquam, minime latere arbitrabar; quae etenim ex lauro corona fit, victoribus et heroicis convenit poetis, ut est apud Horatium et Papinnium, cum prius tantum ducibus imperatoribusque daretur, quod scilicet fulmine non icitur. Quae ex hedera . . ., ideo poetica vocatur, lyricis poetis . . . dicata. . . . Quae ex myrto corona fuit, dabatur eroticis poetis, hoc est amatoria scribentibus. Quae vero ex iis omnibus vel diversis ex frondibus constat, . . . illis attribui posse videtur, qui in omni carminum genere gloriose et cum laude scripsissent. . . . Quod clam vero et impudenter a nonnullis diripiantur, non nostra, ut praevidetis, hoc indiget interpretatione. Praeter enim valde paucos, hac tempestate, meritas capiti coronas et Musarum serta imponere sibi videmus« (hier tritt er gegen die oft Unwürdigen zu Theil werdende »Dichterkrönung« auf.) Er wendet sich zur Erklärung der Pitho und sagt: »Ea (i. e. Pitho) quidem persuadendi quaedam dea est, ut interpretatur Fabius; ab aliis modo lepos, modo suada, interdum suadela nuncupatur; quae ideo gratiarum liquorem aliquorum labiis infundere dicitur, quoniam efficacius animis hominum inhaerent quae per carmina traduntur. . . . Non sine igitur gratia poetae videntur posse placere, atque ob id flexamina ipsa Pitho propinare fingitur suavem quendam Gratiarum liquorem.« Giraldus knüpft daran Betrachtungen über die Wirkungen (mira vis) der Musik. Ehe er nun zu den unteren Bildern übergeht, schickt er Ausführungen über das Wesen der Poesie und deren Alter voraus.

Das Lünettenbild, welches Giraldus so ausführlich beschreibt, stellt also einen Triumph der Poesie dar: Die Poesie als eine Frau in prunkvollem Gewande, mit verschleiertem Gesichte auf einem Wagen sitzend. In ihrer Rechten hält sie eine Tafel mit den Versmassen, in der Linken einen Globus; Kränze aus Lorbeer, Myrthen und Epheu liegen zu ihren Füssen. Apoll und die Musen führen einen Reigen auf, gefolgt von Dichtern, trefflichen und unverschämten, die sich die Kränze aneignen wollen aber nur die plumpen und schlechtgefügten erlangen können; Pitho reicht den Sängern den Trank der Gratien.

Die Streifen des Frescos darunter sind der Dichtung der Sage gewidmet.

1. Reihe: (Giraldus: 2. Dialog, de primis omnium poetis): Hebräische Dichter des alten Bundes.

»Erant igitur duae in prima eius tabulae regione ante alias imagines, quarum quidem alterius ob radiantis vultus splendorem cornutum caput habere videbatur, barba et capillo promisso. Altera vero virgo erat, quae admodum laeta canere et puellarum chorum innumerum agere videbatur . . . Ex sacris Hebraeorum historiis horum effigies ductas arbitror, apud quos legimus Mosen (quem Graecorum quidam Musaeum appellavere . . .), hunc, inquam, Mosen et ipsius Mosis sororem Mariam primos hexametrum carmen, quod nos heroicum dicimus, modulatos esse.« Also Moses und dessen Schwester Maria, beide offenbar in der Mitte; Maria an der Spitze einer Schaar Jungfrauen; an Moses reihten sich offenbar die anderen Schriftsteller, unter denen Giraldus nennt:

erat . . . regis imago, qui devicto gigante nablia pulsare et lyricos versus canere videbatur . . . rex erat hic David,[1] qui formosissimus adolescens Golian gigantem Palaestinum funda confecit et ante puer ursos atque leones, ut merito alter Hercules videri possit.

. . . Patrem sequebatur in tabula filius Salomon, qui et regum sapientissimus habitus est.

. . . Erat vero post hunc in tabula senex lugenti ac lachrymanti similis, hic quidem Hieremias.

. . . Post hunc et alius senex videbatur, qui Oden numeroso carmine concinnatam manu tenebat, propter quem et alii eodem ferme habitu amicti cernebantur;« wobei er bemerkt, man könne die Namen dieser Dichter aus dem Bilde ersehen, »nam milto et pulvere sinopico titulos subscriptos cuiusque imago continebat.

Erat itaque inter hos primus Esaias, qui . . . sacros versus condidit . . .« Ferner waren dargestellt: Ezechiel[2] mit drei Knaben (die Jünglinge im Feuerofen), endlich Job, »qui aetate tamen longe antiquior; in cuius quidem frontis aequore ita erat scriptum: VITAE EXEMPLAR.«

2. Reihe (Giraldus leitet durch »descendo« dazu über): Mythische Dichter Griechenlands.

Unter der grossen Zahl der von Giraldus genannten mythischen Dichter der Hellenen, welche in diesem Streifen dargestellt gewesen sein sollen, erwähne ich nur die wichtigsten. Für die Composition lässt sich im Wesentlichen Folgendes feststellen:

Zunächst eine Gruppe vorhomerischer Dichter; an ihrer Spitze Phemenoe, die Tochter Apolls; dann ein Kentaur »Asbolus«, weiters unter anderen weniger bekannten Dichtern hervorragend: Orpheus, den Giraldus näher beschreibt: »verum ad ipsum Orpheum me converto, qui in tabula non eo depictus erat habitu, quo illum Philostratus et Callistratus effingunt: hi enim illum in opaco Heliconis nemore propter Olmei fluenta constituere; sed humero tenus extabat, ut reliquorum imagines poetarum. Eius autem caput erat tiara aureis intexta notis ornatum.« Er trug also eine mit goldenen Noten geschmückte Tiara. Neben Orpheus Musaeus, der zu Orpheus, seinem Lehrer, aufblickt. Giraldus gibt also hier ein Detail der Composition: »Post hos, inquam, erat Musaei effigies, qui nescio quae fuit pictoris elegantia, ita pictus fuerat, ut Orpheum quasi venerari videretur; nam eius discipulum fuisse Diodor et Eusebius tradunt.« Nach mehreren unbedeutenden Dichtern erwähnt Giraldus das Bildniss Zoroasters, »qui peregrino ac vario quodam habitu indutus erat, hoc est, Persomede« (er trug orientalische Tracht). Es folgte eine Reihe anderer vorhomerischer Dichter, unter ihnen Epimenides, »cuius erat imago dormienti similis«.[3] (Epimenides war, wie Giraldus erwähnt, in einem anderen Streifen des Frescos gemalt; doch erwähnt er nicht, wo.) Offenbar das Centrum der Darstellung nahm Homer ein, von dessen Bildniss Giraldi hervorhebt: »Eminebat vero inter hos omnes quaedam caecutienti similis imago, quae, nescio quae fuerat egregia pictoris ars, caeteris etiam augustior videbatur.« Neben ihm Hesiod als ein Greis mit derbem, bäuerlichen Gesicht (»senex, rusticana agrestique facie«).

---

[1] An jeden der genannten Dichter, wie er die Schriftsteller des alten Bundes nennt, knüpft Giraldus Bemerkungen über ihre Werke.

[2] An die einzelnen Namen knüpft Giraldus Bemerkungen über die Schriften der einzelnen Propheten.

[3] Er war schlafend dargestellt, weil er in der Mittagshitze in einer Höhle eingeschlafen und so 77 Jahre in Schlaf versunken gewesen sei.

**3. Reihe** (»in extrema huius tabulae parte«): Die Sibyllen.

»Post quem (i. e. Hesiodum) in extrema huius tabulae parte mulierum quarundam imagines sequebantur, inter quas decem excellentiore augustioreque quadam specie videbantur, quae divinae mentis et consilii quodammodo consciae ac plenae fuerant; hae diverso tamen vestimentorum habitu indutae, una quidem Phrygio, altera Persico, alia Graeco, alia alio.« Es waren also in dem untersten Streifen zehn Sibyllen dargestellt (und zwar die Persica, Libyca, Delphica, Cimmeria, Erythraea, Samia, Cumaea, Hellespontica, Phrygia und Tyburtina).

Die nachfolgenden drei Bilder, die offenbar an einer Langseite des Saales angebracht waren, verherrlichten die Dichtung des Epos und die heroische Dichtung der Griechen, der Römer und des Christenthums.

## II. Bild. (3. Dialog.)

### *Heroische Dichtung der Hellenen (hexametrorum et heroicorum elegicorumque poetarum imagines, qui ab Homero et Hesiodo ad poetas usque Latinos carmina scripserunt).*

Die Anlage war, wie Giraldus sagt, dieselbe (sed et eius modi tabulae ordo fuit, ut invertere neutiquam mihi fas esse videatur). Er erklärt, seine Beschreibung folge nicht genau der Reihenfolge sondern er erzähle, »quo enim ordine memoria suppeditabit«.

**Lünette:** Die sieben Weisen Griechenlands und griechische Elegiker.

Inmitten einer Schar von Sehern waren die sieben Weisen Griechenlands mit Solon an der Spitze dargestellt. Näheres über Darstellung berichtet Giraldus nur von Pisander: »Hic cum virilis nec esset nec fortis, ut tamen videretur, armis insignibus et exculptis utebatur, triplicique cono et insigni, quem τριλοφίαν Graeci vocavere. Er war also offenbar gerüstet dargestellt, mit einem hohen Helmbusch. Ferner waren einige elegische Dichter, unter ihnen Tyrtaeus, dargestellt.

**1. Reihe:** Die griechische Philosophie.

Zur nächsten Reihe darunter wendet sich Giraldus mit dem Ausdrucke: »nunc ad aliorum imagines me converto«. In diesem Streifen waren die philosophischen Schriftsteller Griechenlands dargestellt, unter ihnen Xenophanes, Parmenides, Empedocles, Hippias von Elis. Den Mittelpunkt des Bildes scheinen Sokrates, Plato und Aristoteles mit ihren Schülern eingenommen zu haben. Aus der langen Liste von Philosophen, welche Giraldus anführt, hebe ich Demetrius hervor, der »brevioris staturae« gewesen sei, während Antagoras seine Begleiter überragte (eminebat).

**2. Reihe:** Die »Pleiaden« der griechischen Dichtkunst.

In einer grösseren Gruppe von Dichtern waren offenbar in der Mitte die »Pleiaden«, die sieben grössten Dichter, dargestellt, (caeterum post hos erant septem poetarum imagines, qui Pleiadis nomine dicti sunt), vor allem Theocrit (subtus cuius imaginem aliae duae fuerant bucolicorum et ipsae poetarum Moschi altera, Bionis altera), dann Nicander, dem Callimachus und Apollonius folgten, »qui nescio quae fuit pictoris industria et admirabile artificium, ita in tabulis depicti fuerant, ut se limis invicem intueri et inviso ac torvo quodam lumine spectare viderentur (sie scheinen schielend dargestellt gewesen zu sein); weiters Homerus tragicus u. a. m. Ausserdem waren noch zahlreiche Gelehrte und untergeordnete Dichter dargestellt, deren Namen Giraldus nennt.

**3. Reihe:** Lascive Dichtkunst.

In dieser Reihe waren, entsprechend den Sibyllen des ersten Bildes, Dichterinnen dargestellt. Giraldus leitet zu ihnen über, indem er sagt: »sed iam locus, inquam, et tempus exposcere videntur, ut quarundam puellarum et mulierum imagines, quae in tabula fuerant, vobis expediam«. In erster Linie erwähnt Giraldus Corinna und Sappho: »At illas iam attendite post Sibyllas et caeteras, quas hesterno sermone retulimus, quae hac parte depictae fuerant.« Es war eine grössere Gruppe von Dichterinnen, unter ihnen

Erinna, Aspasia; weiters »erat post haec lascivissimae cuiusdam foemine imago, ... Elephantis nomine. Et cum Elephantide fuit altera, eius par lasciviae, Philoenis haec erat.« Auch in den anderen Bildern waren vereinzelt Frauen vertheilt, wie Giraldus versichert: »sed et aliae plures inter mulieres poetas fuerunt, sparsim quidem aliis tabulis effictae, de quibus sequentium dierum sermonibus agemus«. In diesem Streifen war ferner eine Gruppe lasciver Dichter dargestellt.

## III. Bild. (4. Dialog.)

### *Römische Dichtkunst (de latinis poetis).*

Der Beschreibung dieses Bildes schickt Giraldus eine »Praefatio« voraus, in welcher er daran erinnert, dass der Stoiker Cleanthes seine Schüler durch ein erdichtetes Gemälde der Voluptas »non coloribus picta tabella, sed verbis efficta« begeisterte. Giraldus versucht dieses allegorische Bild wiederzugeben; »jubebat enim«, heisst es in dieser Praefatio, »secum ipsos cogitare picta in tabula Voluptatem pulcherrimo vestitu et ornatu, regali in solio sedentem, virtutes ut ancillas praesto illi adesse, quae nihil aliud agere viderentur, nullum aliud suum officium ducere, nisi ut voluptati ministrarent, et eam tamen ad rem admonerent (si modo, ut Cicero, id pictura intelligi posset), ut caveret, ne quid imprudens perficeret, quod animos hominum offenderet aut quicquam efficeret, e quo dolor aliquis oriretur. Nos quidem virtutes sic natae sumus, ut tibi serviremus, aliud nihil negocii haberemus«.

Obwohl diese Allegorie nicht in unseren Fresken dargestellt war, habe ich doch den Wortlaut des Giraldus gegeben, da sie ganz von demselben Geiste getragen ist.

**Lünette:** Mythische Dichtung der Römer.

Welche Darstellung die Lünette enthielt, ist aus Giraldus' Ausführungen nicht deutlich ersichtlich; doch lässt sich vermuthen, dass wie im vorhergehenden Bilde Seher dargestellt waren; denn Giraldus bespricht zunächst die »oracula Martiorum fratrum«, welche mit den sibyllinischen Büchern im Tempel des Apollon aufbewahrt wurden, und die ältesten Seher.

**1. Reihe:** Aelteste römische Dichter und römische Epik.

Diese Reihe enthielt zunächst die Bildnisse der ältesten römischen Dichter, an ihrer Spitze Q. Ennius; ihm schloss sich eine Schaar untergeordneter Dichter an; besonders charakteristisch muss aber die Gestalt des Lucrez gewesen sein, von dessen Bildniss Giraldus hervorhebt: »Unus post hos poeta erat, qui ... insanire videbatur et quasdam quasi atomos inspectare. ... Ex titulo, inquam, facile cognovi: Titus Lucretius Carus poeta fuit Romanus.« Ihm folgten zwei, »oratorum vestibus induti«, nämlich Marcus Terentius Varro und M. T. Cicero. In der Mitte des Streifens, entsprechend dem Homer im ersten Bilde, war Virgil dargestellt. »Erat in hoc tabulae ferme meditullio Publii Vergilii Maronis imago, quae tanta fuerat pictoris solertia et artificium, ut nescio quid prae se ferre divinum magis quam reliquorum imagines videretur.«

**2. Reihe:** Römische Elegiker.

Giraldus geht zu dieser Reihe mit der Bemerkung über: »Nunc hanc partem sequamur, in qua fuit Cneus Cornelius Gallus poeta.« Inmitten zahlreicher unbedeutenderer Dichter sah man Tibull, Properz und Ovid in freundschaftlicher Umarmung, von denen Giraldus schreibt: »Tres dein poetarum imagines in tabula spectabantur, qui et studio et mutua se quadam benevolentia invicem complecti videbantur. Hi quidem ... Albius Tibullus, Sextus Aurelius Propertius et Publius Ovidius Naso.«

**3. Reihe:** Römische Satyriker.

Zur untersten Reihe leitet Giraldus durch die Phrase »nunc ad reliquos poetas descendam« über. Hier waren eine grosse Schaar Satyriker, unter ihnen Aulus Persius Flaccus, Annaeus Lucanus, Papinius Statius und Juvenal, dargestellt.

## IV. Bild. (5. Dialog.)

*Römische Kaiser und christliche Dichter (Caesares poetas et Christianos complectens).*

**Lünette:** Römische Kaiser.

Hier finden wir eine Andeutung des landschaftlichen Hintergrundes; die Kaiser kamen nämlich auf einem »Wege« heran. »Erat quidam,« sagt Giraldus, »quasi deductus in tabula trames, in quo augustae quaedam et regiae imagines erant, inter quas C. Julii Caesaris prima videbatur.« Giraldus beschreibt Caesar etwas näher: »Erat vero Caesar ita in tabula pictus, ut revocatos a vertice capillos habere videretur, laurea superimposita.« Ihm folgten Augustus, Tiberius, Nero, Titus und Domitian, Hadrian, ferner unter Anderen Gallienus, Numerianus, aber auch Eudoxia, die Gemahlin des Theodosius.

Giraldus leitet zur Reihe darunter, welche die christlichen Dichter darstellte, mit den Worten über: »Verum hactenus de caesaribus et imperatoribus caeterisque dictum sit, tametsi longe plures doctrina insignes extitere: at qui in poëtica facultate nobiliores, hi vel paulo plures fuerunt.«

»Restat,« damit wendet sich Giraldus zur Reihe darunter, »si tabularum ordinem sequi volumus, ut poetarum vobis imagines recenseam, qui spreto deorum inanium cultu et superstitione vana, uni se christianae religioni et verae pietati addixerunt et de ea carmina composuerunt. Nam et hos, quisquis is, qui tabulas posuit, ideo in eis notari voluit, ne scilicet videretur suae religionis pios vates minus curasse quam gentium.«

**1. Reihe:** Aeltere christliche Dichtkunst.

»Inter quos« (nämlich: qui erant in tabulis) »in prima parte Juvencus erat, sacerdos Hispanus«, ferner waren hier dargestellt: unter Anderen Apollinaris, Gregor von Nazianz, Papst Damasus, Ambrosius, Pontius Paulinus Burdegalensis, Paulinus von Nola und Aurelius Prudentius Clemens; endlich fand sich darunter ein Bildniss der »Proba Falconia.«

Giraldus erwähnt ausserdem noch zahlreiche andere Schriftsteller, die nicht im Gemälde waren, und kehrt dann wieder zum Gegenstande »ad istitutum nostrum« zurück.

(»Ad alios transeo:)« »Hac quoque parte« war Naumachius dargestellt, dem sich Fulgentius und Sidonius Apollinaris anschlossen; ferner waren unter Anderen dargestellt: Venantius Fortunatus und Georgius.

Giraldus schliesst: »Atque hactenus, quantum ex hac tabulae parte memoria complecti potui, de graecis latinisque poetis.«

Daran schliesst Giraldus Bemerkungen über andere mittelalterliche Dichter, die er vorher nicht erwähnt hatte, weil sie eine zu schlechte Sprache hatten. Unter anderen nennt er Paulus Diaconus, Alcuin, Roswita monialis und als letzten »Dante Aligerius«.

Ob auch diese dargestellt waren, kann wohl bezweifelt werden, da Giraldus bei ihnen nie einen Hinweis auf das Gemälde, etwa mit: erat . . . in tabula, beifügt. Der Raum darunter war freigelassen, er sollte später mit zeitgenössischen Dichterbildnissen geschmückt werden; Giraldus sagt dies ausdrücklich: »nam qui per nostra tempora vel paulo supra scripsere, in his tabulis non fuerant; proprius tamen his locus quidem nudus omni imagine relictus esse videbatur«. Näheres darüber sagt Giraldus in seinen beiden Dialogen »de poetis suorum temporum«, die sich an diese zehn Dialoge anschliessen.

Er zählt hier auf Bitten seiner Begleiter all' die Dichter und Schriftsteller auf, welche nach seiner Ansicht in den freigelassenen Streifen dargestellt werden sollten. Dass aber die Streifen für diesen Zweck aufgespart worden waren, geht aus Giraldus' Ausführungen hervor; er schreibt: »Nam et qui tabulas poeticas posuit, quisquis ille fuit, partes, ut mihi quidem videbatur, ex industria in eis ultimas reliquerat albas (daraus geht hervor, dass es Fresken waren), nullis imaginibus pictas, ut in eis videretur voluisse, ut at posteris posteri quoque poetae appingerentur«. . . . Auf die Bitte, wenigstens über die Verstorbenen zu sprechen, antwortet Giraldus: »vereor tamen, ne parum iucunda vobis mea futura sit oratio, cum nudas tantum vobis tabularum regiones sim explicaturus.«

Er beginnt: »Praeter eas, inquam, quas cum Pisone et Pico dixeram imagines, erant in extrema cuiusque tabulae parte nonnullae regiunculae vacuae nullisque imaginibus depictae, quas non frustra nec temere relictas fuisse arbitror sed ex industria potius quodam artificio.«

Die Absicht der Ausfüllung dieser Streifen mit zeitgenössischen Dichterbildnissen scheint thatsächlich bestanden zu haben. Dies erhellt aus Giraldus' Bemerkung: »Ea plane (sc. ratione factum est), quam paulo ante dicebam, atque etiam asseverantius quod et Jo. Manardus, vir doctissimus et medicus peritissimus, eadem mecum sentire memini, quique, ut scitis, mecum eas ipsas tabulas et saepe vidit et de eis mecum saepe locutus est. Existimabat ille quidem mecum, ut eae ipsae regiones vacuae ea ratione relictae fuissent, ut nostrorum temporum in iis poetae ac futuris item temporibus collocarentur.«

## V. Bild. (6., 7. und 8. Dialog.)

### *Dramatische Dichtung (de scena et poetarum scenicorum historia).*

Das fünfte Bild, welches wieder ein allegorisches Lünettenbild enthielt, scheint eine Schmalwand eingenommen zu haben und gewissermassen das Pendant zum Triumph der Poesie gebildet zu haben.

**Lünette:** (6. Dialog): Triumph der Tragödie und Komödie.

Das Lünettenbild enthielt eine allegorische Composition, nämlich einen Triumph der Tragödie und Komödie, welchen Giraldus genau beschreibt: »Erant in prima huius tabulae parte duae mulierum imagines, plaustris, quae quinis equis trahebantur, insidentes, sed non eodem illae habitu et forma esse videbantur. Altera enim severo quodam erat aspectu ac subtristi, altera miti et, ut nonnumquam evenire solet post curas et anxietates, laeto hilarique; illa versicolore pallio et regali quadam cyclade, haec veste alba, quam exomida Graeci vocant; aderant utrique tamen et aliae vestes, ut togae praetextae. Illa in pedibus cothurnos, haec soccos habebat, illa sceptrum, haec myrti virgulam manu tenebat; utrique tibicines et cantores aderant, qui tibias inflarent. Pone harum plaustra Satyrorum variae erant et multiformes species, hilari quidam, ebrii, saltantes, mutoniati, hirti, procaces, petulantes, cicuticines et id genus turbae; sub iis vero ingens tractus et longus poetarum ordo.«

Es war also dargestellt: die Tragödie und Komödie als zwei Frauen auf von je fünf Pferden gezogenen Wagen; die Tragödie hatte einen ernsten Ausdruck des Gesichtes; sie trug ein rothes Gewand, darüber die toga praetexta, hohe Schuhe (Kothurn); in der Hand hielt sie ein Scepter, ihr Haupt zierte ein königliches Diadem. Die Komödie zeigte ein heiteres Wesen; sie trug ein weisses ärmelloses Gewand (dor. Chiton), darüber ein Himation (toga praetexta), Sandalen (soccos), einen Myrthenzweig hielt sie in der Hand. Flötenspieler und Sänger begleiteten die Wagen, denen eine wildbewegte, vermuthlich höchst wirkungsvolle Gruppe von Satyrn als Andeutung des Satyrspieles folgte; darunter der Zug der dramatischen Dichter.

Nach einem Excurs über das Wesen der Tragödie, Komödie und des Satyrspieles kehrt Giraldus zum Bilde zurück: »sed iam satis, ut puto, de ipsis scenae fabulis pro tempore dixerimus et, nisi aliud ex me expectetis, ad tabularum imagines deinceps sermonem nostrum convertam«. Damit leitet er zur 1. Reihe über.

1. **Reihe:** Aeltere griechische dramatische Dichtkunst.

Die Darstellung der einzelnen Streifen scheint durch die Composition in zwei Hälften getheilt gewesen zu sein, so dass unter der Tragödie die Tragiker, unter der Komödie die Komödiendichter in einer Gruppe dargestellt waren.

Giraldus beginnt: »In hac tabularum parte inter primos, quantum ex titulis coniicere potui, fuerunt Epigenes et Thespis«; es waren also die Gründer der griechischen Tragödie Thespis und Epigenes dargestellt; mit ihnen Phrynichus und Alcaeus. Unter der Komödie entsprechend drei alte Komödiendichter. Giraldus scheidet sie im Folgenden nicht genau sondern behandelt Tragiker und Komödiendichter zusammen. »Post hos« (hinter Thespis etc.) »tragicorum maxima turba sequebatur, quos, ut memoriae

succurrerint, una cum comicis recensebo. Nunc attendite alteram tabulae partem, quae Comoediae imagini subiacebat. Erant vero sub ea tres imagines ante alias, Susarionis prima, quem Comödiae nomen dedisse quidam voluere eiusque primum poetam fuisse, altera erat Rhulli, . . . tertia Magnetis erat imago«.

Die Mitte des Bildes nahm Aeschylos und seine Familie ein: »primus igitur inter hos quinque Philocles« (Neffe des Aeschylos) »erat . . . Philolocli astabant eius duo filii: Morsimus scilicet et Philippides«; ferner war dargestellt: »post hanc Aeschyli prosapiam Platinas«, weiters Menippus in sonderbarer Tracht, wie Giraldus hervorhebt: »Erat huic vestis talaris Φαιὰ, id est fusca, zona Persica vel Punica, pileus Arcadicus in capite, in quo XII inerant elementa, in pedibus ἐμβάδα, id est cothurni tragici, barba promissa et in manu virga fraxinea«. Ausserdem waren noch andere »archaeae comoediae poetae« dargestellt.

**2. Reihe:** (7. Dialog): Jüngere griechische dramatische Dichtkunst.

In der zweiten Reihe sollte die jüngere griechische dramatische Dichtkunst verherrlicht werden. An der Spitze der griechischen Tragiker standen Sophokles und Euripides. Sophokles war deutlich als der wichtigere hervorgehoben (»in tabula eius imago praeibat«); beiden schlossen sich zahlreiche dramatische Dichter an, unter ihnen Theognis und Nicomachus. Auf der Seite der Komödie nahm Aristophanes den wichtigsten Platz ein, hinter dem eine Schar Lustspieldichter folgten, unter ihnen Menander und Rintho, dessen Bildniss Giraldus »hilaris quaedam et festivi hominis imago« nennt.

**3. Reihe:** (8. Dialog): Römische dramatische Dichtkunst.

Die dritte Reihe ist dem römischen Drama gewidmet. An der Spitze der römischen Tragiker war Livius Andronicus dargestellt, dem sich Plautus, Statius und Terenz und eine ganze Reihe von Schriftstellern anschloss, unter denen unter Anderem Diodor, Seneca, Asinius Pollio bemerkenswerther sind.

## VI. Bild. (9. und 10. Dialog.)

### *Lyrische und epigrammatische Dichtkunst (lyricos et epigrammaticos poetas complectens).*

Dem sechsten und letzten Bilde möchte ich den Platz in der Mitte einer Langseite, etwa zwischen den Fenstern des Saales, anweisen. Giraldus spricht zuerst über die Gesetze der Lyrik, dann wendet er sich der Beschreibung des Bildes zu.

**Lünette:** Die älteste griechische Lyrik.

Das Lünettenbild enthielt zunächst eine Gruppe der ältesten Lyriker. Ob Marsyas, Achilles und Paris, die Giraldus unter die ältesten Dichter dieser Art rechnet, dargestellt waren, kann bezweifelt werden. Hingegen nennt er unter Anderem als »in hac tabularum parte: Terpander, Aristodemus, Archilochus und Arion; als eine zweite Gruppe neun grosse Lyriker: »Post hos vero hac tabularum parte lyrici novem, sic a musarum numero nuncupati, sequebantur, qui, ut est in Graecorum epigrammate, ita ordinantur: Pindarus, Simonides, Stesichorus, Ibycus, Alcman, Bacchylides, Anacreon, Alcaeus et Sappho, quam potius decimam musam, quam lyricam ait nominandam«. Die bedeutendste Gestalt im Bilde war Pindar, »qui, ut Fabius ait, longe inter novem Lyricos princeps, id quod et ex pictura facile cognosci dabatur; augustiori enim specie quam reliqui, quae pictoris fuit industria, erat in tabula depictus«.

**1. Reihe:** Spätere griechische Lyrik und satyrische Dichter.

Zur Darstellung dieses Streifens leitet Giraldus über: »deinceps parum quieverimus, ad reliquos, qui in his tabulis erant, Lyricos poetas descendemus«. Hier war eine ausserordentlich grosse Anzahl von Dichtern dargestellt; voran Diagoras. Bemerkenswerth war das Bildniss des Hipponax, »cuius aspectus praeter deformitatem oris mordax et asper nescio quo pacto eo pictore effictus fuerat«. Ausserdem waren noch einige Frauen dargestellt, unter ihnen Corinna; Xenocrates schloss sich ihnen an.

**2. Reihe:** Römische Lyrik.

In der zweiten Reihe waren die lateinischen Lyriker dargestellt, ihnen voran L. Lucullus. Das Centrum nahm offenbar Q. Horatius Flaccus ein, dem eine grosse Gruppe römischer Lyriker, unter Anderen Caesius Bassus und Vessitius, sich anschloss.

3. Reihe: (10. Dialog): Epigrammdichtung.

Die dritte Reihe vereinigt die späteren Epigrammatiker. Giraldus beginnt: »sed nos iam iis missis ... ad ultimum poetarum ordinem recensendum convertamur, in quo quidem epigrammatum scriptores repositi fuerant; nam tametsi ex antiquioribus, de quibus egimus superiorum dierum sermonibus, plerique epigrammata scripserunt, nihilominus in extrema regione seorsum nonnullum in tabulis pictae fuere imagines, qui eo tantum canendi genere laudem consecuti sunt, vel si modo aliud scripsere, non ex eo tamen nomen adepti sunt.« Unter den zahlreichen griechischen Epigrammatikern hebt Giraldus Archimelus, Theaetetus, ferner unter den Römern Valerius Catullus und Q. Catulus, ferner Helius Cinna u. a. hervor. Endlich sei noch das Bildniss des Decius Ausonius Gallus oder Burdegallensis (d. i. von Bordeaux) erwähnt.

Giraldus schliesst seine Betrachtungen über die Gemälde mit den Worten: »Ac simul his dictis tabularum decimum sermonem et ultimum perfecimus et simul quoque nobis de patria meliora nunciata. Decimi et ultimi dialogi de poetarum historia finis.«

---

Aus diesen Ausführungen des Giraldus gewinnen wir die Kenntniss eines Werkes des Tura, welches in der Anlage mit den Fresken des Palazzo Schifanoja manche Verwandtschaft zeigt. Die Eintheilung der Fresken in drei Streifen übereinander, die Auffassung der Allegorie als triumphirende allegorische Frauengestalten, die von Giraldus betonte treffliche Composition, Perspective und Schattengebung sprechen deutlich für Cosimo Tura, dem auch die Oberleitung der Schifanojafresken oblag. Zudem bieten uns die Fresken ein treffliches Beispiel der Programmmalerei; dafür, dass ein Programm zu Grunde liegt, sprechen eine Reihe feiner Züge, deren Kenntniss gründliche Vertrautheit mit der classischen Literatur voraussetzt; ich verweise nur auf die orientalische Tracht des Zoroaster, auf Epimenides, der schlafend dargestellt war, die beiden schielenden Callimachus und Apollonius, auf den Charakterkopf des Caesar und besonders auf den hässlichen Hipponax.

Das Hauptinteresse wendet sich natürlich den beiden allegorischen Lünettenbildern zu, welche, das muss zugestanden werden, wohl zu den besten allegorischen Bildern des XV. Jahrhunderts gehört haben dürften; denn ihre Symbole sind keineswegs so gekünstelt, wie wir es anderwärts bemerken können; sie sind klar und sinnreich gewählt. Zudem scheint die Composition derselben, die an die der Triumphe der olympischen Gottheiten im Palazzo Schifanoja erinnert, äusserst schön und voll Leben gewesen zu sein. Umsomehr müssen wir bedauern, dass das schöne Werk Turas, das nur einige Jahre vor dessen Orgelflügeln im Dom zu Ferrara, die den Höhepunkt von Turas Schaffen bedeuten, entstanden war, so bald zu Grunde gegangen ist.

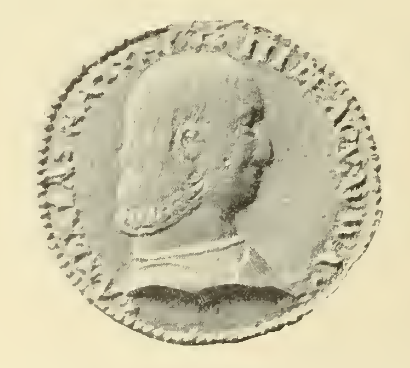
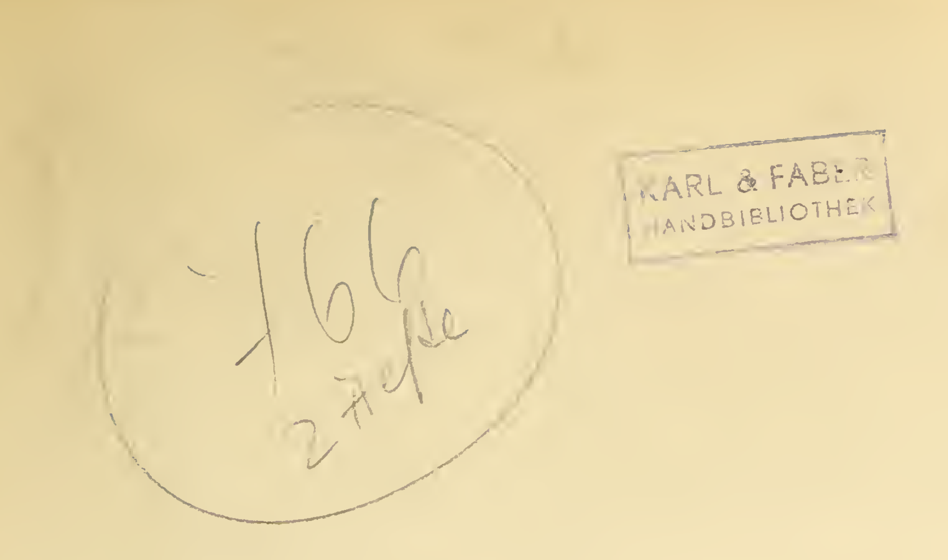



Fig. 13. Bronzemedaille des Herzogs Andrea Matteo III. Acquaviva.

(Geprägt um 1526.)




Seinem liebsten Collegen
Dr. Doernhoeffer
der Autor.

EINE

# FRANZÖSISCHE BILDERHANDSCHRIFT

VON

# BOCCACCIO'S THESEIDE.

VON

EDUARD CHMELARZ.

Separatabdruck aus: Jahrb. d. kunsthist. Sammlungen
des Allerh. Kaiserhauses, Bd. XIV.



hne den Vorwurf beleidigender Anmassung zu fürchten, erlaube ich mir die Vermuthung auszusprechen, dass nur Wenige die Theseide Boccaccio's im Originaltexte oder in der französischen Uebersetzung kennen werden. Letztere erschien im Jahre 1597 in Paris, ist aber jetzt so ausserordentlich selten geworden, dass die Hof- und Staatsbibliotheken von Berlin, München und Wien kein Exemplar derselben besitzen. Jedoch auch das mehrmals publicirte Originalepos mit seinen 1300 achtzeiligen Strophen in zwölf Gesängen oder Büchern dürften nicht Viele zu Ende gelesen haben; denn die im Jahre 1837 erschienene Ausgabe in der k. k. Hofbibliothek war beispielsweise bisher noch nicht ganz aufgeschnitten worden. Folgende Inhaltsangabe des Epos wird also zur Verdeutlichung der Bilder vielleicht gerechtfertigt sein.

I. Buch. In Skythien hatten die Amazonen unter ihrer Königin Hippolyta, wie sie ihre eigenen Männer alle erschlagen hatten, auch an ihrer Küste landende Griechen misshandelt und getödtet, so dass sich Theseus, der jugendliche Herzog von Athen, veranlasst sah, zur Bestrafung dieses Treibens einen Kriegszug gegen das wahnwitzige Weibervolk zu unternehmen. Aber dasselbe wehrte sich gewaltig und es bedurfte des Aufgebotes der höchsten Thatkraft von Seite des Theseus, das Ehrgefühl seiner Mannschaft aufzustacheln, bis endlich die Landung gelang und die Amazonen in ihre Festung zurückgeworfen wurden, worauf eine regelrechte Belagerung derselben begann. Als die Festungsmauern durch Unterminirung von Seite der Griechen dem Einsturze nahe gebracht waren, entschloss sich Hippolyta, in die Friedensbedingungen, das heisst die Unterwerfung zu willigen, ja sogar den jugendlich schönen Beherrscher von Athen zu heiraten. Dem Beispiele ihrer Herrin folgten zahlreiche andere Amazonen und alle versprachen, die männerlose Zeit bedauernd, hinfort brave Frauen zu werden und nie wieder in ihre frühere Tollheit zurückzufallen.

II. Buch. Theseus dehnt seine Flitterwochen mit Hippolyta, die schön war wie der Morgenstern oder eine frische Rose im Mai, fast zu einem Jahre aus, bis ihn eine Vision zur Rückkehr nach Athen bestimmt, wo er auf einem von den Bürgern beigestellten Prachtwagen als Triumphator seinen Einzug hält. Vor dem Tempel der Clementia werfen sich ihm fünf argivische Fürstinnen in Trauergewändern in den Weg und beschwören ihn, ihre im thebanischen Kriege gefallenen Männer zu rächen, welche der tyrannische Kreon nicht bestatten liess. Ein Idealheld wie Theseus kann diese Schmach und vom reli-

giösen Standpunkte denkbar grösste Unbill, welche seinen Standesgenossen widerfahren war, nicht ungestraft lassen und entschliesst sich auch sofort zum Rachekrieg gegen den thebanischen Herrscher. Derselbe wird besiegt und erschlagen und unter vielen Gefangenen werden Arcitas und Palemon, zwei Jünglinge aus dem königlichen Geschlechte des Kadmos, in Gewahrsam nach Athen gebracht.

III. Buch. In dem Burggärtlein, das gerade vor dem Gefängnisse der beiden edlen Thebaner liegt, ergeht sich jeden Morgen Emilia, die Schwester der Hippolyta, Liebeslieder singend und Kränze windend, was zur natürlichen Folge hat, dass sich die beiden Gefangenen um die Wette in die junge Prinzessin verlieben, die ihnen wie eine Erscheinung aus dem Paradiese und schöner denn jegliche Göttin dünkt. In freundschaftlichstem Gedankenaustausche jammern die Armen über die Aussichtslosigkeit ihrer Liebe und die Grausamkeit ihres Schicksals, welches sich nach Ansicht des Arcitas gar nicht zum Besseren wendet, als er auf Verwendung des Peritoos von Theseus freigelassen wird. Geschah dies doch nur unter der Bedingung, dass er bei Todesstrafe nicht mehr nach Athen zurückkehre; die Trauer seines Abschiedes wird blos dadurch einigermassen gemildert, dass er vor dem Wegreiten noch die Lichtgestalt der geliebten Emilia auf einem Balcone der Burg erblickt.

IV. Buch. Die Irrfahrten des Arcitas von einem Fürstenhofe zum andern sind nicht im Stande, ihn von seinem Liebesgram zu heilen, so dass er schliesslich, zum Skelet abgemagert und entstellt, entschlossen ist, lieber zu sterben, als solch ein Leben weiter zu führen, und sich nach Athen einschifft. Apollo erhörte sein Flehen, dass er unerkannt unter dem Namen Penteus in die Dienste des Theseus treten konnte, und so erholt er sich allmälig in der Nähe seiner angebeteten Emilia, die ihn wohl erkennt aber kluger Weise nicht verräth. Der verliebte Arcitas-Penteus schwärmt und schmachtet sich ganze Nächte lang in einem Haine an murmelndem Bache aus, leider aber zu laut, so dass ihn eines Morgens Panfilo, der Diener des noch immer gefangenen Palemon, belauscht und als Arcitas erkennt.

V. Buch. Die Mittheilungen seines Dieners wecken in Palemon die Eifersucht und, da unter solchen Umständen im Kerker zu bleiben, hundert Tode an einem Tage sterben heisst, entflieht er mit Hilfe seines Dieners und seines getreuen thebanischen Arztes Alimet und sucht wohlgewappnet in der nächsten Nacht den Hain des Arcitas auf, mit ihm um die geliebte Emilia zu kämpfen. Trotz der niemals erloschenen Freundschaft Beider und trotz aller vernünftigen Vorstellungen des Arcitas besteht Palemon auf dem Zweikampfe und, weit entfernt, durch das zufällige Erscheinen der Emilia auf der Falkenjagd getrennt zu werden, hauen die Gegner um so wüthender auf einander los, bis sie der herbeigerufene Theseus endlich beschwichtigt. Als er die Ursache ihres Kampfes und ihre Namen erfahren, verzeiht er in Erinnerung der eigenen Jugend und Liebesthorheiten den beiden Thebanern ihre Vergehen, dem Arcitas die Wiederkehr auf athenischen Boden und dem Palemon die Flucht aus dem Kerker. Ueber den Besitz der Emilia soll nach seiner Bestimmung ein Massenzweikampf von je hundert Rittern auf Seite des Arcitas und des Palemon im athenischen Theater entscheiden.

VI. Buch. Bis zu dem Marsfeste des nächsten Jahres, auf welchen Tag der Entscheidungskampf angesetzt war, lebten die beiden Freunde, denen Theseus ihre eingezogenen Güter zurückgegeben hatte, in Jubel und Siegeszuversicht, jeder sich durch Feste und Liebenswürdigkeit neue Anhänger werbend. Allmälig rückten auch die durch eigene Boten in ganz Griechenland geladenen Gäste, Fürsten und Edle, zu dem Kampfspiele daher; die homerischen Helden alle, damals zumeist noch junge Recken, ja selbst Minos, Radamentes und Sarpedon fanden sich ein und niemals vorher und nie wieder nachher sah Athen so viel Adel und Vornehmheit in seinen Mauern vereint.[1]

VII. Buch. Theseus, der in der Ehrung seiner Gäste von seiner holden Gattin Hippolyta aufs Beste unterstützt wird, hält in dem grossen Theater eine Fürstenversammlung ab, in welcher die Art des Kampfspieles als eines »palestral giuoco, amorosa battaglia, non odiosa« und die Vertheilung der hundert Kämpfer auf jeder Seite bestimmt wird. Die Hauptbetheiligten wenden sich im Gebete zu den

---

[1] Die Aufzählung liest sich wie der Schiffskatalog in der Ilias und die Beschreibung der verschiedenen Trachten zur Charakterisirung der einzelnen Persönlichkeiten und Landschaften ist in hohem Grade fesselnd und als Gradmesser von Boccaccio's mythologischem und archäologischem Wissen sehr interessant.

Göttern: Arcitas erhält im Marstempel von dem Kriegsgotte ein Zeichen der Gewährung seiner Bitte um Sieg; dem Palemon, welcher, unbekümmert um Sieg oder Niederlage, an Venus einzig die Bitte um den Besitz der geliebten Emilia richtet, wird von der Huldgöttin gleichfalls Gewährung zugesagt; und Emilia selber fleht zur keuschen Diana für ihre beiden Verehrer zugleich, da sie selbst eigentlich nicht weiss, für welchen sie beten soll; denn beide erscheinen ihr in gleicher Weise liebenswerth.[1] Lange vor der festgesetzten Stunde füllen die athenischen Bürger mit ihren Frauen im Festgewande den weiten Theaterbau mit seinen himmelhoch geführten Stufensitzen aus Marmor, Alle die Königin Hippolyta und deren liebreizende Schwester Emilia bewundernd.

VIII. Buch. Das Kampfspiel nimmt allerdings bald einen minder harmlosen Charakter an, als ihn Theseus angeordnet hatte, und die Gegner hauen wüthend einander auf die Köpfe, dass ihrer viele getödtet in den Sand stürzen. Arcitas, trotz seiner Heldenhaftigkeit todmüde, muss sich durch einen Blick auf die Geliebte zu neuem Kampfe stärken; aber Palemon steht ihm in keiner Hinsicht nach und Emilia wechselt vor Aufregung beständig die Farbe. Sie betet jetzt zu Amor, ihre Schönheit beklagend, um deretwillen sie so viel Blut fliessen sieht und voraussichtlich von vielen Vätern und Müttern, Schwestern, Brüdern und Freunden verwünscht werden wird. Hätte doch lieber Theseus ihre beiden Verehrer ihr Duell im Walde ausfechten lassen! Die Zahl der Kämpfer verringert sich immer mehr und es ist höchste Zeit, dass Mars von seinem hohen Sitze unter der Gestalt des Theseus den Arcitas zu neuer Kampfeswuth aufstachelt. Endlich wird Palemon von Strimon, dem fleischfressenden Pferde des Korinthiers Cromis, in den Arm gebissen, zu Boden gerissen und von Arcitas entwaffnet. Daraufhin entdeckt Emilia sofort, dass ihr Herz dem Sieger zufliege.

IX. Buch. Mars und Venus hatten vom Olymp den Verlauf des Kampfes aufmerksam beobachtet und der Kriegsgott wird nun von der Liebesgöttin überredet, dass er mit dem unbestrittenen Siege des Arcitas seine Zusage an denselben erfüllt habe und ihr jetzt freie Hand lassen könne, ihr Versprechen an Palemon einzuhalten. Sodann lässt die schlaue Venus durch eine Furie in Drachengestalt mit flammenspeiendem Rachen das Ross des Arcitas derart erschrecken, dass es sich hoch aufbäumt, überschlägt und mit seinem Gewichte seinen Reiter fast zermalmt. Nachdem sich derselbe einigermassen erholt hat, wird er und zu seiner Tröstung Emilia ihm zur Seite auf einem Triumphwagen in die Stadt geführt, gefolgt von den entwaffneten Helden der Gegenpartei, darunter Palemon, über dessen Freiheit oder Knechtschaft Emilia entscheiden soll. Letztere schenkt ihm die Freiheit, reiche Waffen und einen Ring zum Andenken, ihn auf die vielen schönen Frauen in anderen griechischen Städten verweisend, worauf jedoch Palemon mit der Versicherung unwandelbarer Ergebenheit für sie als seine einzige und ewige Liebe erwidert. Arcitas wird von Hippolyta und seiner Braut auf das sorgfältigste gepflegt; es wird auch die Verlobung durch Theseus feierlich ausgesprochen, die Vermählung jedoch bis zur völligen Genesung des Arcitas verschoben.

X. Buch. Die im Kampfspiele Getödteten werden im Beisein des Theseus und der übrig gebliebenen Helden feierlich verbrannt und ihre Asche in Urnen gesammelt. Die Verwundeten und Zerschlagenen sind bald wieder hergestellt; nur Arcitas kann nicht mehr gesunden. Er ist sich dessen selbst bewusst und fängt an, vom Leben und seinen Lieben Abschied zu nehmen, zuerst von Theseus, sodann von Palemon, dem er all seine Habe vermacht und den er bittet, an seiner Statt die auch von ihm so treu und heiss geliebte Emilia zu heiraten, von der er selbst auf Ehrenwort nur einige Küsse und sonst nichts bekommen; dafür solle ihm Palemon als alter Freund und einziger Verwandter nach dem Tode Augen und Mund schliessen. Vergebens suchen Hippolyta und Emilia den Sterbenden aufzuheitern, der auch von seiner Braut rührenden Abschied nimmt. Mit Augen gleich einem Thränenquell erklärt Emilia, ohne Arcitas nicht leben zu können oder eine Priesterin der Diana werden zu wollen, da ihre Schönheit so viel Unheil angerichtet habe. Vorher war nämlich der ihr zuerst von Theseus bestimmte Bräutigam gestorben und nun soll ihr wieder Arcitas entrissen werden. Sie legt

[1] Die Beschreibung der Residenzen der drei Gottheiten mit ihrer symbolischen Zier und ihren allegorischen Gestalten erscheint als Muster für die typischen Schilderungen solcher Götterburgen in den späteren mittelalterlichen Ritterromanen.




Heliogr. von J. Blechinger in Wien.

DEDICATIONSBILD ZUR FRANZÖSISCHEN UEBERSETZUNG VON BOCCACCIO'S THESEIDE.
K. K. Hofbibliothek, Cod. MS. 2617. Fol. 14.'

ihren Arm um dessen Hals, ihre Wange an seine Wange und küsst ihn inniglich. Nachdem des Arcitas Augenlicht bereits erloschen, haucht er noch: »Addio Emilia e più oltre non disse.«

XI. Buch. Unter allgemeiner Trauer lässt Theseus in dem Wäldchen, in welchem Arcitas seiner Liebesschwärmerei nachzuhängen pflegte, einen grossartigen Scheiterhaufen errichten, auf welchen der Verstorbene, mit königlichen Insignien angethan, gelegt wird. Emilia, welche als die erste die Flamme an den blumengezierten Holzstoss anlegen muss, wird darüber ohnmächtig und, wieder zu sich gekommen, wirft sie dann all ihren Schmuck in das Feuer. Auch Palemon schneidet sich Haar und Bart ab und wirft sie mit seinen Waffen in die Flammen. Die übrigen Theilnehmer folgen in dieser Art mit kostbaren Gefässen, Wohlgerüchen, Oel, Wein, Milch und Blut von Opferthieren nach. Sodann werden Spiele und Kämpfe zu Ehren des Todten veranstaltet und schliesslich wird dessen Asche in goldener Urne vorerst im Tempel des Mars, später aber in einem der »santa Giunone« geweihten Tempel an Stelle des Scheiterhaufens, und zwar auf einem Postamente mit der Inschrift: »Ti guarda da amore« aufgestellt.

XII. Buch. Nach einigen Tagen erklärt Theseus: Da wir Alle einmal sterben müssen, so ist es weise, aus der Noth eine Tugend zu machen (»far dalla necessitate virtù, quando bisogna, è sapienza«). Man solle also mit der Trauer aufhören, an die Erfüllung von Arcitas' letztem Wunsche schreiten und den Palemon mit Emilia verheiraten. Diese sträubt sich wohl dagegen und frägt den Theseus, ob denn Palemon sein Feind sei, da er ihm sie, die Unglückbringende, zur Frau geben wolle. Aber der galante Kronprinz von Athen (denn der alte Aegeas lebte noch) findet seine Schwägerin, deren Schönheit vom Kopfe bis zu den Füssen der Dichter in nicht weniger als zwölf Strophen beschreibt, gar nicht zu einer Nonne oder Priesterin geschaffen und so wird die Hochzeit mit aller erdenklichen Pracht gefeiert. Das Brautpaar vergisst natürlich nicht, in den Tempel der Venus grossartige Geschenke zu stiften, und nachdem die Festlichkeiten vierzehn Tage lang gedauert hatten, denken die fremden fürstlichen Persönlichkeiten an die Heimkehr in ihre Länder.

In der Originalausgabe folgt schliesslich noch ein Sonnett an die Musen und deren Antwort mit der Namengebung für das Epos: »Die Theseide«. In unserer französischen Uebersetzung sind diese beiden Gedichte weggelassen.

Boccaccio widmete das Epos seiner Geliebten, die er immer Fiammetta, Cara Fiamma nennt. Es war Maria, die schöne natürliche Tochter des Königs Robert von Neapel, welche er als einundzwanzigjähriger Student am Charsamstage des Jahres 1334 in der Kirche San Lorenzo Maggiore in Neapel zum ersten Male sah. Ihre Schönheit ist in der Gestalt Emilias in der Theseide, XII, 53—64, in begeisterter Weise geschildert; sie galt vor der Welt als Tochter eines Grafen aus dem Geschlechte Aquino und war an einen vornehmen jungen Mann verheiratet. Nach schwerem Kampfe zwischen Neigung und Pflicht wurde Boccaccio, welcher auch mit ihrem Gemahl in Verkehr zu treten wusste, bald ihre erste, letzte und einzige Liebe. Bei der nothwendigen grossen Vorsicht nannte sie ihren Verehrer auch mit dem Pseudonym Panfilo oder Caleone. Uebrigens sind von Boccaccio nur wenige Gedichte über genossenes Liebesglück vorhanden; denn meist stellt sich der Nimmersatt als unglücklich Liebenden gegenüber einer harten oder ungetreuen Geliebten hin. Aehnliches klingt aus dem Widmungsbriefe der Theseide an Maria heraus, in welchem Boccaccio sagt, dass er »trovata un' antichissima storia . . . in latino volgare e in rima ho ridotta«, und zwar aus doppeltem Grunde: Erstlich, weil so Vieles, wovon die Rede sei, ganz auf ihr gegenseitiges Verhältniss passe, und, wenn Manches nicht recht stimme, so sei es absichtlich so geschrieben, weil doch ein gewisses Geheimniss gewahrt werden müsse. Zweitens sei sie (seine Maria) eine von den wenigen Frauen, welche einen solchen Stoff und die Art, wie er behandelt worden, zu würdigen wisse. Er hoffe auch, dass seine Geliebte, wenn sie in dem Werke den richtigen Ausdruck für ihre gegenseitige Empfindung, für seine ganz ausserordentliche Liebe zu ihr finden werde, sich ihm wieder in Liebe zuwenden werde, »raccendendo in voi la spenta fiamma a me

vi renda, la quale, non so per che ragione, inimica fortuna m'ha tolta«. Er erreichte auch wirklich seinen Zweck; denn als Maria das Werkchen las, da wurde sie ganz von den Flammen der Liebe entzündet, versöhnte sich mit dem Dichter und gab seinem Werke den Namen »Theseide«.[1] Aber 1341 wurde Boccaccio von seinem Vater nach Florenz zurückberufen und das romantische Verhältniss mit der Königstochter endete in der üblichen Weise. Der Mann vergass unter neuen Liebschaften bald die verlassene Geliebte und die verführte Maria grämte sich unter Gewissensbissen wegen Untreue gegen ihren edlen Gatten zu Tode.

Der Biograph Boccaccio's fasst sein Urtheil über die Theseide in folgenden Worten zusammen: »An sich hat dieses Werk, das wir also der Laune einer Frau verdanken, nur geringen Werth; es ist aber doch deshalb von Interesse, weil es nämlich das erste grössere Werk in gebundener Rede, das erste italienische Epos und das erste italienische Werk in achtzeiligen dreireimigen Stanzen ist.«[2] Landau geht auch mit dem Inhalte des Gedichtes und der Charakterisirung der Hauptpersonen strenger zu Gericht, als es vielleicht vom historischen Standpunkte aus billig ist; denn des Theseus Rede an seine zurückweichenden Truppen ist gewiss nicht die einzige Stelle des Epos, in welcher die Diction durch raschen Pulsschlag und feuriges Temperament belebt wird; zum Mindesten ist der Ausdruck der allgemeinen Bestürzung nach dem Unfalle des Arcitas in dieser Richtung gleichwerthig zu nennen. Einen Vorzug besitzt die Theseide sicherlich vor anderen ähnlichen Werken darin, dass wir es hier nicht ausschliesslich mit olympischen Gottheiten und allegorischen Figuren aller möglichen Tugenden und Laster sondern mit Menschen von Fleisch und Blut zu thun haben. Allerdings sind dies nur dem Namen nach Griechen, in Wirklichkeit aber echte Ritter des Mittelalters; im Uebrigen soll jedoch mit der skizzirten Vertheidigung noch keine Aufmunterung zur Lectüre des langathmigen Epos ausgesprochen sein.

Wie bereits erwähnt wurde, ist eine französische Uebersetzung der Theseide zu Ende des 16. Jahrhundertes in Paris gedruckt worden. Da mein Ansuchen um leihweise Zusendung des Exemplars der Pariser Nationalbibliothek erfolglos blieb,[3] so muss ich von dessen Inhalt, Vorrede u. dgl. ganz absehen und mich lediglich an unsere Handschrift halten, die vielleicht als Unicum oder wenigstens ausserordentliche Seltenheit zu bezeichnen ist. Jedenfalls ist nach den ausgezeichnet gearbeiteten Katalogen der Pariser Bibliotheken und jener in sämmtlichen Départements in ganz Frankreich kein Exemplar in öffentlichem Besitze nachweisbar; auch in dem Inventar der berühmten burgundischen Bibliothek in Brüssel ist keine Handschrift der Theseide namhaft gemacht.

Die Handschrift der Hofbibliothek trägt die Numer 2617 und enthält 195 Pergamentblätter, deren Grösse die reproducirten Miniaturen mit Randverzierungen ersichtlich machen. Die alte Foliirung ist flüchtig bis zu Numer 212 geführt, springt ohne Lücke von fol. 102 auf 114 und stimmt nicht mit dem Index, welcher von anderer Hand geschrieben ist. Fol. 1—13' enthält den Index der zahlreichen Capitel, in welche sich der Uebersetzer die zwölf Bücher des Originales untertheilt hat. Auf fol. 14' ist das Dedicationsbild mit der Vorrede und Widmung des Uebersetzers. Sodann folgt ein kurzes Gedicht mit Andeutung des Inhaltes der Theseide in fünf achtzeiligen zehnsilbigen und gereimten Strophen und endlich beginnt die Uebersetzung des Epos in Prosa mit Boccaccio's Anrufung der Musen: »O vous seurs, nées ou mont de Castalia, qui vous demourez contentes a la sacrée fontaine gorgonique« etc. mit der Initiale O, welche an der Spitze unserer Abhandlung verwendet wurde. Fol. 194 und 195 füllt das Schlusswort des Uebersetzers. Der Schriftcharakter ist eigentlich ein sorgfältiger, wenig cursiver zu nennen; gleichwohl unterläuft dem Schreiber bei Copirung des Originalconceptes mancher Flüchtigkeitsfehler, wie, dass er im ganzen vierten Buche statt des von Arcitas angenommenen Namens Penteus fortwährend Peritheos schreibt. Der Uebersetzer, mit dem Schreiber gewiss nicht identisch,

[1] Landau Marcus, Giovanni Boccaccio, sein Leben und seine Werke, Stuttgart, J. G. Cotta 1877, 8⁰, p. 69.

[2] Ebendaselbst, p. 70.

[3] Herr Director Delisle entschuldigte die Verweigerung mit dem liebenswürdigsten Bedauern unter Hinweis auf die Reglements der Bibliothek, welche das Ausleihen von Druckwerken nicht gestatten.

gibt Schritt für Schritt ein geschicktes Excerpt des Originales; an einer Stelle geht er sogar darüber hinaus, indem er auf fol. 73' aus seinem eigenen mythologischen Wissen eine Erklärung der traurigen Geschichte von Tereus hinzugibt, welcher, in einen Sperber verwandelt, die zur Nachtigall gewordene Philomena und deren in eine Schwalbe verwandelte Schwester bis auf den heutigen Tag verfolgt.

Bei Beantwortung der Frage nach dem Uebersetzer der Theseide sind wir leider nicht in derselben glücklichen Lage wie betreffs des »Decameron« und eines anderen Werkes des Boccaccio, nämlich: »De casu nobilium virorum et feminarum.« Die Uebersetzungen dieser beiden Bücher ins Französische stammen von Laurent de Premierfait, von welchem Paulin Paris[1] schreibt: »Laurent de Premierfait, le plus célèbre des traducteurs du siècle de traductions, étoit un simple clerc de la province de Champagne et natif de la ville de Troyes. Il fleurissoit de 1380—1420 et c'est dans cet espace de temps qu'il a fait tant de livres qui lui acquirent l'estime et sans doute les récompenses du duc de Bourbon, du duc de Berry et du roi Charles V. lui même.« Die grosse Verehrung dieses Mannes, also wohl überhaupt des gebildeten Frankreich, für Boccaccio etwa dreissig Jahre nach dessen Tode ist in einem seiner lateinischen Gedichte zum Ausdrucke gebracht (bei Paris, I, 249). Von seiner Uebersetzung des Decameron (zum ersten Male in Paris 1485 gedruckt) sagt Gustave Brunet:[2] »Le travail de Laurent de Premierfait a été reimprimé en 1521, 1534, 1537, 1541 et jusqu' à la publication en 1545 de la version d'Antoine Le Maçon elle a seule fait connaître au public français les ingenieuses fictions du conteur florentin.« Das Buch: »De casu nobilium virorum« hat Premierfait aus lauter Begeisterung sogar zweimal übersetzt und die Pariser Nationalbibliothek besitzt von seinen Arbeiten eine ganze Reihe handschriftlicher Exemplare, zum Theile mit schönen Miniaturen geziert.[3]

Bedauerlicher Weise sind keinerlei Reproductionen derselben vorhanden, welche eine stilistische und kunstkritische Vergleichung mit den Bildern in unserem Codex ermöglichen würden. Dass unsere Uebersetzung der Theseide aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts stammt, ist nach dem Schriftcharakter wie nach den Miniaturen auf den ersten Blick sofort klar; aber es lässt sich kaum die Vermuthung aussprechen, dass dieselbe von Premierfait besorgt wurde. Es müsste denn der Fall sein, dass die Uebersetzung bereits fünfzig Jahre früher gemacht und unser Exemplar eine spätere Abschrift derselben wäre. Das wird aber nicht wahrscheinlich, wenn man erwägt, dass Premierfait sich in seinen Widmungen oder Schlussworten stets zu nennen liebte, dass er des Italienischen nicht genug mächtig war[4] und dass sich von dieser allfälligen früheren Uebersetzung in dem allezeit bücherliebenden Frankreich doch vielleicht ein Exemplar erhalten hätte. Wir sind nach alledem berechtigt, die Handschrift der Hofbibliothek wirklich für die erste französische Uebersetzung des italienischen Epos zu halten, wie denn auch im Nachworte ausdrücklich gesagt ist, die Dame, welcher das Buch gewidmet ist, möge sich als die erste betrachten, für welche eine Uebersetzung der Theseis gemacht wurde. Wer aber ist diese Dame und wer der sie apostrophirende Verfasser? Um zu einem annähernd befriedigenden Ergebnisse zu gelangen, sei in Nachfolgendem die Vorrede und das Schlusswort des Uebersetzers zu Rathe gezogen. Die Vorrede, unter dem Dedicationsbilde beginnend, lautet im Auszuge:

»Si les amoureux cueures des tres loyaulx povres et disiteux de liesse et de tout plaisir souffrent ceux qui continuellement languissent en leurs regreteuses pensées ... par la priere qui m'est commandement de vous, qui a mon cuider est en ce royaume de France sans nesune blasmer de tous biens le seule comble et l'accomplissement de beauté ... Ay entreprins de translater d'Ytalien en langaige Françoys un livre, nommé le Thezeo, que jadis fist un Florentin poethe, par la forme et maniere que cy apres s'ensuit. Sur quoy premier et avant tout euvre

1 Paris Paulin, Les manuscrits français de la bibliothèque du roi. Paris, Techener, 1836, 2 Bde., 8°, I, p. 229.

2 Brunet G., La France litteraire au XV^e siècle, Paris, Franck, 1865, 8°, p. 25.

3 Die wichtigsten derselben sind bei Paris a. a. O. unter den Nummern 6798, 6799, 6801 und 6879 beschrieben.

4 Seine Uebersetzung des »Decameron« ins Französische brachte er nur dadurch zu Stande, dass er sich das Original zuerst von einem Franziskanermönche Antonio d'Arezzo ins Lateinische übertragen liess. Vergl. die Widmung an den Herzog von Berry vom Jahre 1414 bei Paris, I, p. 239.

en pou de vers ay fait une petite declaracion de la substance des articles dont traicte le dit livre pour mieulx cognoistre et entendre ce que le dit livre contient.«

Das Schlusswort fol. 194 und 195 lautet: »Cy devant avez par l'escripture de ce present livre veu et leu les tres avanturez faiz, miserables cas et angoisseuses conclusions des deux tres loyaux pouvres et malfortunez serviteurs de la gente et belle Emille . . . Or regardez vous mademoiselle tout la premiere pour qui ce dit livre ay translaté et vous toutes aultres aussi dames et damoiselles qui prandrez plaisir a y lire ou a oir ceulx-la qui en liront, comment la fortune retailla aux deux pouvres amans de leur souverain desir. . . . Entendez doncques, s'il vous plaist, et pensez en vos cuers plus souvent que ne croy que avez fait et encores ne faites, en considerant la pure verité de quel merite est ou doit estre envers vos graces la doulce et humble pacience de la douleur a tort et sans cause souvent soubzmise pour vous loyaument amer . . . En vous toutes humblement suppliant pour eulx tous que ainsi que vos tres gens vers et plaisans yeux trop plus souvent . . . navrent et blessent durement leurs cuers et leurs pensées par amoureux regars. Il vous plaise que de vos tres belles et vermeilles bouches le doux parler et confort gracieux ne leur soit denyé en forme et façon telle que aucunement puissent ou doyent cognoistre, veoir ou apparcevoir que le cas de leur piteuse maladie n'est pas encores jusques a la venu que ils doyent estre par tres grevable desespoir banniz d'avoir garison par vos merciz et graces. . . . Et si j'en dy trop qu'il ne vous doye plaire, entre vous toutes supplie tres humblement que veuillez a mon ignorance car ou vray parler rien je n'en scay ne esprouvé ne l'ay fors que par oir dire ainsi que plusieurs a la fois en parloient lesquels pour vray moy present racontoient que en amours sans raison qui soit mille moult de maulx y seuffroient. Et si dieu et la fortune ne m'a en ce monde une foiz en ma vie tant de bienheureté consenty d'avoir esté de dame amoureux, si n'est il une pour ce que de toutes celles qui vivent ne soye serviteur . . . en requerant pardon si l'euvre du dit livre n'est pas en langaige si auctentiquement exquis composé ne en tel stille de clairté comme bien le requiert la dessus dicte poethique matiere.«

Aus dem Wortlaute der citirten Stellen ergibt sich also, wie bereits erwähnt wurde, dass in dem vorliegenden Werke die Theseis zum ersten Male übersetzt ist. Von wem dies geschah, bleibt allerdings noch fraglich; Premierfait ist unwahrscheinlich und Antoine Le Maçon, dessen Uebersetzungsarbeiten jene des Ersteren verdrängten, ist ausgeschlossen, weil er erst um fünfzig Jahre später auftritt. Es bleibt also nichts übrig, als die Uebersetzung vorderhand anonym zu lassen; denn wollte man annehmen, der Ueberreicher des Buches auf dem Dedicationsbilde sei auch der Uebersetzer desselben, so sind wir doch zu nichts weiter als zu der Vermuthung berechtigt, dass derselbe kein einfacher Clerc wie Premierfait sondern, nach der Kleidung zu schliessen, ein vornehmer junger Mann gewesen sei. Herren dieses Standes pflegen sich wohl selten mit so mühseligen Arbeiten wie einer Uebersetzung der Theseis, und wäre selbe auch nur in Prosa, abzugeben; aber die bezüglichen Stellen in obigem Texte sind zu bestimmt gehalten, als dass man argwöhnen müsste, der junge Herr habe die Arbeit von einem Anderen machen lassen und sie dann für sein Werk ausgegeben. Vielleicht war es die Liebe, welche ihn bestimmte, zur Feder zu greifen; denn mancher Satz seiner Ansprache an die Dame, welcher das Buch gewidmet ist, geht über den Ton gewöhnlicher Höflichkeit hinaus. Wie man etwa heute gebildeten Frauen gerne eben erschienene Bücher zukommen lässt, so liebten es im 15. Jahrhunderte am französischen Hofe und wohl auch anderwärts vornehme junge Herren, den Damen, deren Gunst sie zu erlangen wünschten, Uebersetzungen von literarischen Erzeugnissen fremder Sprachen zu widmen. Dass die Dame, welcher die Theseis gewidmet ist, aus einem edlen Geschlechte Frankreichs, vielleicht sogar aus königlichem Geblüte stammte, darüber lässt uns die Widmung nicht im Zweifel. Aber im ganzen Buche ist kein Wappen angebracht, welches uns auf die Spur des Namens führen könnte. Trotz der bei Paris a. a. O. mitgetheilten Widmungen der Handschriften geht es unter solchen Umständen nicht an, einen der daselbst genannten bücherfreundlichen Herren des 15. Jahrhunderts auf das Gerathewohl als den auf dem Dedicationsbilde dargestellten Uebersetzer zu bezeichnen. Etwas muthiger dürfen wir bei der Dame sein und auf Jeanne de France, die Tochter Karl VII. rathen, welche eine besondere Gönnerin der Literatur war und unter Anderem auch eine mit Miniaturen gezierte Uebersetzung von Boccaccio's »De

Taf. XXXVII

Heliogr. von J. Blechinger in Wien

VERLOBUNG DER EMILIA MIT DEM TODWUNDEN ARCITAS

K. K. Hofbibliothek. Cod. M. S. 2617 Fol. 139

Heliogr. von J. Blechinger in Wien

EINZUG DES THESEUS IN ATHEN

K. K. Hofbibliothek. Cod. M. S. 2617. Fol. 39.




Heliogr. von J. Blechinger in Wien.

ARCITAS UND PALEMON BEWUNDERN EMILIA IN IHREM GARTEN.
K. K. Hofbibliothek, Cod. MS. 2617. Fol. 53.







FREILASSUNG DES ARCITAS.
K. K. Hofbibliothek, Cod. MS 2617 Fol. 14.



Heliogr. von J. Biechinger in Wien.

EMILIA AUF DER FALKENJAGD.

K. K. Hofbibliothek Cod. M.S. 2617 Fol. 76'



Heliogr. von J. Blechinger in Wien.

ZWEIKAMPF ZWISCHEN ARCITAS UND PALEMON.
K. K. Hofbibliothek, Cod. M.S. 2617. Fol. 77.

Heliogr. von J. Blechinger in Wien

FÜRSTENVERSAMMLUNG IM THEATER ZU ATHEN UNTER DEM VORSITZE DES THESEUS

K. K. Hofbibliothek, Cod. M S. 2617. Fol. 91.



Heliogr. von J. Blechinger in Wien

GEBET DES ARCITAS, PALEMON UND DER EMILIA ZU MARS, ZUR VENUS UND DIANA
K. K. Hofbibliothek Cod. M S 2617 Fol 10?

Heliogr van J. Blechinger in Wien

MASSENKAMPF ZWISCHEN ARCITAS, PALEMON UND DEREN GENOSSEN
K K Hofbibliothek. Cod. M S 2617. Fol 121




Heliogr. von J. Blechinger in Wien.

EINE FURIE SCHRECKT DAS PFERD DES ARCITAS UND BRINGT DIESEN ZU FALLE.

K. K. Hofbibliothek, Cod. MS. 2617. Fol. 138'.




Heliogr. von J. Blechinger in Wien

KAMPF DER GRIECHEN UNTER THESEUS GEGEN DIE AMAZONEN UNTER HIPPOLYTA.
K. K. Hofbibliothek. Cod. M. S. 2617. Fol. 18/19.



Heliogr. von J. Blechinger in Wien

LEICHENFEIER EINES IM TURNIER GEFALLENEN EDLEN

K. K. Hofbibliothek. Cod. M.S. 2617. Fol. 15e

Heliogr. von J. Blechinger in Wien

EMILIA GIBT DEM STERBENDEN ARCITAS DEN ABSCHIEDSKUSS.

K. K. Hofbibliothek, Cod. MS. 2617. Fol. 169.

Taf. XL.



Heliogr. von J. Blechinger in Wien.

VERMAEHLUNG DER EMILIA MIT PALEMON

K. K. Hofbibliothek. Cod. MS. 2617. Fol. 18º.

casu nobilium virorum et feminarum« besass. Das letzte Blatt dieses Buches[1] trägt die Inschrift: »Ce livre est à Jehanne, fille et seur de roys de France, duchesse de Bourbonois et d'Auvergne, comtesse de Clermont et de Fourez, dame de Beaujeu etc. Fut fait l'an mil CCCC soixante huit 1468.«[2] Die schon früher erwähnte Unzulänglichkeit von Reproductionen der Bilder aus französischen Handschriften und die Unmöglichkeit, die Originale aus der Pariser Nationalbibliothek zur Vergleichung zugeschickt zu bekommen, sind für unseren Fall umsomehr zu bedauern, als unsere Handschrift vollständig in die gleiche Zeit fällt und vielleicht von demselben Meister illustrirt wurde. Wir treten hiemit an eine neue Frage heran: Von wem stammen die Miniaturen unserer Handschrift?

Wer noch die beiden Manuscriptbände der Hofbibliothek: die französische Theseide (Cod. Ms. 2617) und den Roman: »Cuer d'amours espris« von König René dem Guten (Cod. Ms. 2597) neben einander sah, äusserte sich über die auffallende Aehnlichkeit ihrer Miniaturen, so dass die Vermuthung naheliegt, dieselben seien in beiden Büchern von ein und derselben Hand. Unzweifelhaft haben aber die Handschrift der Theseis zwei Künstler ausgeschmückt, und zwar ist die Scheidung der beiden Illustratoren ziemlich einfach. Die Tafeln XXVI—XXXI und Taf. XXXIV, also im Ganzen sieben Bilder, zeigen jene Verwandtschaft mit dem Maler des Königs René; die übrigen sieben, also gerade die zweite Hälfte sämmtlicher Bilder sind dagegen von einem zweiten und, um es gleich zu sagen, entschieden weniger bedeutenden Künstler. Was bei dem Meister A sofort in die Augen fällt, ist die treffliche plastische Wirkung seiner Gestalten, die Sicherheit in der Linienführung bei Menschen und Thierformen, die scharfe und geschmackvolle Faltengebung und dies Alles sowohl in grösserem Massstabe als auch in kleinen Figuren mit Gesichtchen von nur 2—3 Millimetern Länge, wie sie auf Taf. XXVII vorkommen. Einzelne Gestalten wie der knieende Autor auf Taf. XXVI, Herren und Diener auf Taf. XXX, die Reiter der Jagdgesellschaft auf Taf. XXXI, der Beter rechts und die Beterin in der Mitte auf Taf. XXXIV erscheinen wie Wiederholungen aus dem Codex des Königs René. Nicht minder auffällig ist die gleiche Vorliebe für Architektur besonders im romanischen Stile mit buntfarbigem Marmor in Bauten, welchen Geschmack durchaus nicht abzusprechen ist; aber auch die Gothik ist meisterhaft beherrscht, was vor Allem das Postament der Mittelsäule auf Taf. XXXIV beweist, wo im kleinsten Massstabe Fialen, Krabben und Masswerk mit bewunderungswerther Feinheit ausgeführt sind. Der Meister B hingegen geht der Architektur fast aus dem Wege und ist viel unsicherer in der Zeichnung und Schraffirung, welche bei Weitem weniger den Körperformen folgt als bei A. Anstatt scharf hingesetzter Striche in der Fältelung und Schraffirung sucht jener der Rundung durch eine unsichere Punctirmanier beizukommen; seine Figuren haben derbere Gesichter, oft mit naiv gezeichnetem Lockenhaar, und stehen ziemlich unsicher auf ihren Froschbeinen; er ist überhaupt weniger sorgfältig in der Ausführung und bei dieser Flüchtigkeit ist es ihm auf Taf. XXXVIII sogar geschehen, dass dem knieenden Könige mit der Fackel im Vordergrunde das zweite Bein fehlt. Am klarsten treten diese Eigenthümlichkeiten auf den Tafeln XXXIII und XXXVII hervor; man vergleiche aber auch die Strichelirung der Schimmel auf Taf. XXXV mit jenen auf Taf. XXXII, wo, abgesehen von der noch primitiven Darstellung des Haines, sowohl die Form und Bewegung einzelner Hunde als auch die Gesammtbildung der Landschaft mit ihren Bodenwellen unstreitig vorgeschrittene Naturbeobachtung bezeugt. Gegenüber der vorwiegenden Mässigung in der Figurenzahl bei Meister A weiss sich B in der Häufung von Gestalten nie genug zu thun, wodurch seine Composition oft unklar wird; sein Erfindungsreichthum scheint nur in den bizarrsten Kopfbedeckungen überzuquellen. Wohl bekundet sich der Künstler A in dem vorliegenden Werke nicht gleich jenem in dem Bande des Königs René als ein Licht- und Stimmungsmaler allerersten Ranges, welcher die Morgen- und Abendbeleuchtung, das Dämmerige des sternbesäeten Nachthimmels so gut als das Klarduftige der Luft nach einem Gewitterregen wiederzugeben vermochte. In der Theseide finden fast alle Scenen ihre Darstellung im

[1] Bei Paris, II, Nr. 6879.

[2] Des allgemeineren Interesses halber sei erwähnt, dass die französische Handschrift von Boccaccio's »De casu nobilium virorum« etc. aus dem 15. Jahrhundert eine sehr schöne Miniatur enthält: Boccaccio überreicht knieend sein Buch an Andrée comtesse jadis del Monte Oderiso et alors d'Altavilla (Haulteville), welche Hofdame der Königin Johanna von Neapel war. Paris, a. a. O. I, Nr. 6801.

vollen freien Lichte und in demselben glänzen und funkeln die hellen und kräftigen Farben der reichen Costüme gleich bunten Edelsteinen in krystallener Schale. Die Farbenpracht und Freudigkeit in Verbindung mit so ausgezeichnetem Compositionstalente reihen die Bilder des Meisters A neben jenen im Romane René's den schönsten Leistungen der Miniaturmalerei aller Zeiten an und so liebenswürdige Genrebildchen wie jenes auf Taf. XXIX, wo Emilia auf sammtig schwellender Rasenbank im Burggärtlein sitzt, voll naiver Koketterie sich beobachtet weiss aber scheinbar dessen achtlos Liebeslieder singend Kränze windet, wird man selbst bei den anerkannten niederländischen Meistern dieses Faches vielleicht vergeblich suchen. Ein charakteristischer Zug liegt auch in der Sorgfalt, mit welcher uns der Künstler die Baulichkeiten und das Detail der Oertlichkeiten vor Augen stellt. Man betrachte nur auf Taf. XXIX den vorderen runden Thurm, und man wird denselben mit der auf die Plattform führenden Thür und der eigenartig gezogenen Zierpflanze auf der Brüstung alsbald auf Taf. XXX in der Gesammtansicht des Schlosses rechts wieder erkennen und sich über die Lage des Gefängnisses unserer Helden und des Burggärtleins davor orientiren. Der klare Aufbau dieser ganzen Burg, wo sich schon einigermassen die Offenheit der späteren Renaissanceschlösser andeutet, und noch mehr die Grossartigkeit der Amazonenburg auf Taf. XXVII, wo hinter der Umfassungsmauer die spitzen Giebel der enggestellten Wohnhäuser der Handwerker, der Bürger im Schutze der Burg hervorlugen, sind in dieser Beziehung noch besonders hervorzuheben. Von Kenntniss der antiken und Renaissancearchitektur ist auf keinem der Bilder eine Spur wahrnehmbar; denn auch die Reliefs über dem Tempelportale auf Taf. XXVIII und über dem Kerkerfenster auf Taf. XXIX sind nicht in diesem Sinne zu verwerthen; und was etwa an den dargestellten Bauten antik anmuthet, das sind eben Motive, welche aus der Antike in den romanischen Stil aufgenommen wurden. Griechenland fiel den Künstlern unserer Miniaturen mit dem Oriente überhaupt zusammen und, um die dortige Heimat der Helden des Epos anzudeuten, nahmen sie nebst turbanartiger Kopfbedeckung zu zahlreichen arabischen und hebräischen Schriftzeichen ihre Zuflucht, die aber, kunterbunt neben einander gesetzt, keine lesbaren Inschriften vorstellen. Wenn schon der Dichter selbst in seinem Werke auf einem schwächlichen Reise der Amazonensage und des thebanischen Krieges einen durchaus mittelalterlichen Ritterroman nur mit antik benannten Persönlichkeiten aufbaut und die angeblichen griechischen Helden stets Herzoge, Ritter und Barone titulirt, so gingen die Künstler in dem Herüberziehen des antiken Stoffes in ihr zeitgenössisches Gewand noch weiter und lassen selbst ganz bestimmte Angaben des Gedichtes über antike Bauten völlig unberücksichtigt. Boccaccio beschreibt z. B. den Schauplatz des grossen Kampfes ziemlich richtig nach seiner Kenntniss von einem antiken Theaterbau, auf dessen hoch geführten Marmorstufen sich die Zuschauer drängen. Das hindert die Zeichner nicht, uns statt dessen auf Taf. XXXIII, XXXV und XXXVI einen einfachen mittelalterlichen Turnierplatz sehen zu lassen, und es ist noch in hohem Grade anzuerkennen, mit welchem Geschicke Meister A sich aus der Verlegenheit half, als es galt, die Beter in den Tempeln des Mars, der Diana und der Venus auf einem Blatte zu einem Gesammtbilde zu gruppiren (Taf. XXXIV).[1] Eines steht fest, dass nämlich die Künstler A und B den Text, welchen sie zu illustriren hatten, nur sehr oberflächlich kannten und jedenfalls nicht unter solcher Ueberwachung arbeiteten, wie dies bei dem Miniator König Renés der Fall war. Letzterer hat nicht das kleinste Detail des Textes bezüglich Costüm und Baulichkeiten, ja selbst landschaftlichen Skizzen in seinen Bildern ausser Acht gelassen. Bei den Illustrationen der Theseide sehen wir dagegen auf Taf. XXVII nichts von den im Texte erwähnten Versuchen der Amazonen, die griechischen Schiffe in Brand zu stecken oder durch Felsstücke zu zerschmettern. Bei dem Einzuge des Theseus werfen sich nach dem Gedichte die argivischen Witwen vor ihm bei einem Tempel der Clementia in den Staub, während auf Taf. XXVIII in dem Tempel eher eine Marsfigur zu erkennen ist. Auf Taf. XXX zieht der Künstler zwei Scenen, die im Epos durch dreissig Strophen getrennt sind,

[1] Es erinnert dies an ein Gemälde des Pier di Cosimo in Florenz, Uffizien, Corridor I, Nr. 28, auf welchem auch drei Tempel neben einander mit je einer Bronzestatue Jupiters, Minervas und Mercurs vorkommen. Bei jeglichem sonstigen Mangel italienischer Reminiscenzen bei unserem Künstler A ist es jedoch nicht wahrscheinlich, dass ihm dieses Bild von einer Reise in Italien in der Erinnerung wieder aufgetaucht sei; auch hat er die drei Tempel nicht einzeln neben einander gestellt sondern fast wie die Apsiden eines romanischen Domes behandelt.

wieder in sehr geschickter Weise zusammen, nämlich die Abnahme der Fesseln des Arcitas und dessen Abreise von der Burg des Theseus mit einem letzten Blicke nach dem Balcone, wo Emilia mit ihrer Dienerin erscheint. Auf Taf. XXXI stimmt das Costüm der Emilia nicht zu dem ausführlichen Text (V, 79) und ebensowenig bei den Rittern sowohl in ihrem Duell als auch bei dem Massenturnier, wo nach der Vorschrift des Theseus gar keine Speere in Verwendung kommen durften.[1]

Trotz aller Versuchung hiezu wäre es nach dem Vorstehenden doch zu gewagt, die sieben besseren Bilder der Theseis dem Meister des René-Codex zuzuschreiben. Einzelne Figuren erinnern sogar an solche von Johann Foucquet in dessen Illustrationen zu Boccaccio's: »De casu nobilium virorum et feminarum«, in französischer Uebersetzung vom Jahre 1458 in der Hof- und Staatsbibliothek in München,[2] und zu dem berühmten Gebetbuche des kgl. Schatzmeisters Etienne Chevalier. Gleichwohl sind unsere Miniaturen auch nicht von diesem Künstler in Diensten Karl VII. und Ludwig XII., auf welchen die Franzosen mit Recht stolz sein können. Unseren Bildern fehlt Foucquet's auch im kleinsten Maassstabe monumentaler Zug und vor Allem jede Spur der italienischen Renaissance, deren Kenntniss derselbe in seinen Schöpfungen stark zu betonen liebte. Wären unsere Miniaturen, welche mit der letzten Lebenszeit Foucquet's zusammenfallen, wirklich von ihm, so würden wir solche Beweise seines Aufenthaltes in Italien gewiss nicht vermissen. Wenngleich von diesem Gesichtspunkte aus unser Meister A dem Foucquet nachsteht, so ist er dafür ein ausserordentlich feiner, vielleicht sogar bis zur Kleinlichkeit vorschreitender Beobachter und dabei, wie schon angedeutet wurde, in Formen und Farben von höchster Liebenswürdigkeit. Seine Arbeiten in der Theseide fallen in die Wende vom dritten zum letzten Viertel des 15. Jahrhunderts; dafür spricht vor Allem das Costüm sowohl der Frauen mit ihren Spitzhüten als auch der Männer, besonders in voller Rüstung, welche mit ihren wälschen Schallern, Stechhelmen und Beintaschen unstreitig um 1470 anzusetzen ist. Der ausgesprochene burgundische Charakter der dargestellten Trachten fällt gegen den französischen Ursprung der Miniaturen gar nicht ins Gewicht, weil eben die damalige Mode des prunkliebenden burgundischen Hofes bald in ganz Mitteleuropa herrschend geworden war. Und gesetzt den Fall, unsere Miniaturen wären am Hofe des Herzogs Philipp des Guten oder seines Sohnes Karl des Kühnen entstanden, so ist nicht zu vergessen, dass unter den dortigen Enlumineurs, Verlichters, wie Jean de Bruges, David Aubert, Paul Fruit, Jean Mielot, Jean de Prestinien, Jan Wauquelin, Loyset und Lyeder u. A. m., neben Niederländern ebensogut Franzosen vorkommen.[3] Was ich schon an anderer Stelle zu sagen gezwungen war, muss ich hier wiederholen: so lange wir nicht documentarisch mit Namen belegte Miniaturen zur Vergleichung heranziehen können, müssen wir, so sehr dies in öfterer Wiederholung die Forscherarbeit verleidet, auf ein positives Resultat verzichten und uns damit begnügen, bei zahlreichen Miniaturen durch Angabe ihrer Entstehungszeit und künstlerischen Heimat das Materiale zu sichten und die Bausteine für eine künftige Geschichte dieses besonderen Zweiges der Malerei zusammenzutragen.

Es ist also vorderhand blos festzustellen, dass die Miniaturen unserer Theseis von einem ganz ausgezeichneten französischen Künstler Foucquet'scher Richtung um 1470 stammen, welchem ein minder bedeutender in der Arbeit zur Seite stand. Unstreitig weisen dieselben einzelne niederländische Züge auf; aber das sind eben solche, welche unter der damaligen Vorherrschaft der niederländischen Malerei sich auch in den Arbeiten eines Jehan Foucquet vorfinden. Dagegen fehlt in unseren Bildern

---

[1] Was der Künstler in seinem Bilde darstellt, ist ein sogenanntes Buhurt; der Name bezeichnete ursprünglich einen jener altdeutschen Scheinkämpfe, eines jener Kampfspiele, welche schon Tacitus in seiner »Germania« als bei den kraftstrotzenden Deutschen besonders beliebt erwähnt. Der Name Tournois kommt erst im 12. Jahrhunderte für das Kampfspiel in Schaaren bei den Franzosen auf und allmälig werden die deutschen Ausdrücke auch bei den anderen Nationen durch die französischen verdrängt. Als bestimmte Einzelform des Turniers ist das Gestech (joute) anzusehen, bei welchem nur zwei Gegner in die Bahn treten (cfr. Boeheim Wendelin, Handbuch der Waffenkunde, Leipzig, Seemann, 1890, 8°, p. 517 ff.).

[2] Vgl. Kobell, Kunstvolle Miniaturen und Initialen, München, Albert, 1891, Fol., Capitel XX, Curmer's chromolithographische Ausgabe der Werke von J. Foucquet und die Photographien der Miniaturen, welche kürzlich aus dem Besitze des Herrn von Brentano in Frankfurt a. M. in jenen des Herzogs von Aumale übergingen.

[3] Vgl. Laborde, Les Ducs de Bourgogne, études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV<sup>e</sup> siècle, II<sup>e</sup> Partie, Preuves, 3 vols, Paris 1849—1852, 8°.

die specifisch niederländische Liebe zur Natur, die Freude an landschaftlichen und städtischen Perspectiven und die bewundernswerthe Treue in Wiedergabe von Blumen und Gräsern im Wiesenplane und auf den Randleisten. Im Besonderen zeigen letztere bei unseren Miniaturen nicht den angedeuteten Reiz der niederländischen Arbeiten sondern ihr vorherrschendes stilisirtes Distelornament ist nur ganz schwach mit deutlich erkennbaren Nelken, Rittersporn und Erdbeeren versetzt. Die Blumen, welche auf dem Hochzeitsbilde Taf. XL zu sehen sind, hätte ein echter Niederländer doch ganz anders gemacht.

Stünden wir nicht der deutlichen Ansprache der Widmung an eine vornehme französische Dame gegenüber, so würden wir keinen Augenblick mit der Zuweisung unserer Theseis an den burgundischen Hof zaudern, um so weniger, als wir die Provenienz der Handschrift annähernd bis dorthin verfolgen können. In die Hofbibliothek gelangte dieselbe aus der kaiserlichen Schatzkammer, und zwar wahrscheinlich unter den »113 Stück verschiedener Bücher«, deren Uebernahme aus der Schatzkammer der erste Custos der Hofbibliothek Nicolaus de Forlosia am 2. Mai 1752 bestätigte.[1] In die Schatzkammer jedoch kam die Theseis aus dem Nachlasse der Erzherzogin Margarethe, Tochter des Kaisers Maximilian I. und der Maria von Burgund; im Inventar des gesammten Besitzes der genannten Erzherzogin an Büchern und Kunstgegenständen vom 20. April 1524 findet sich neben vier anderen Werken von Boccaccio unter Nr. 207 aufgezählt: »ung livre en parchemin, richement historié, escript à la main, couvert de velours noir a deux fermilletz d'argent doré, parlant de Ypolite, royenne de Cithia, depuis nommée Amazeon«. Es bedarf wohl keines weiteren Beweises, dass unter diesem anonym angeführten Werke unsere Theseis zu verstehen ist.[2]

[1] Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, X, Inventare der Schatzkammer, herausgegeben von Dr. Heinrich Zimerman, Nr. 6247.

[2] Ebendaselbst, III, p. CI, Nr. 2979. Der ursprüngliche kostbare Einband ist seither durch einen einfachen in grün gefärbtem Pergamente ersetzt worden. Dass das Werk anonym aufgezählt ist, erklärt sich daraus, dass in der Widmung der Theseis der Uebersetzer auch nicht ausdrücklich den Boccaccio sondern nur allgemein »un Florentin poèthe« als Autor nennt.



